

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE-LA DÉFENSE

ECOLE DOCTORALE 395

« MILIEUX, CULTURES ET SOCIÉTÉS DU PASSÉ ET DU PRÉSENT »

Laboratoire « Archéologies et Sciences de l'Antiquité » (ArScAn)
UMR 7041 – Unité *Monde grec et systèmes d'information*

Thèse présentée par

Sophie BUGNON

en vue d'obtenir le grade de Docteur de Paris Ouest Nanterre-La Défense

Histoire et Archéologie des Mondes anciens

**« Apport de l'iconographie et des sources écrites à la connaissance
des rites et des monuments funéraires grecs des époques classique
et hellénistique »**

VOLUME I (PARTIE 1/2) : TEXTE

Dirigée par

Madame Anne-Marie GUIMIER-SORBETS

Madame Yvette MORIZOT

Soutenue le 11 décembre 2012

Devant un jury composé de :

Mme Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, Professeur, Université Paris Ouest Nanterre

M. Antoine HERMARY, Professeur, Université Aix-Marseille

M. François LISSARRAGUE, Directeur d'études, EHESS

Mme Yvette MORIZOT, Maître de conférences honoraire, Université Paris Ouest Nanterre

M. Dominique MULLIEZ, Professeur, Université de la Sorbonne-Paris IV

SOMMAIRE

Sommaire.....	p. 08
Avant-propos	p. 11
Introduction	p. 14
I. Une thèse d'Histoire de l'Art antique grec.....	p. 14
II. Le projet de thèse : genèse, cadres chrono-géographiques, sources et problématiques.....	p. 16
III. Plan de l'étude	p. 18
IV. Méthode et restrictions induites par le sujet.....	p. 19
Liste des abréviations courantes.....	p. 21

PREMIÈRE PARTIE : UN REGARD SUR LES VIVANTS

I. 1 – La Prothésis : les participants	p. 22
I. Nombre et sexe des participants à la prothésis	p. 22
I. 1) Situation à l'époque archaïque.....	p. 22
I. 2) La distribution des parents et des amis sur les loutrophores	p. 24
I. 3) Exemples céramiques de l'époque classique	p. 26
I. 4) Les stèles d'époque hellénistique : des contre-exemples	p. 29
I. 5) Un exemple à part : les tombes peintes de Paestum.....	p. 30
II. Remarques générales sur l'emplacement des proches lors de l'exposition.....	p. 33
III. Attitudes, gestes et allure des participants à la prothésis	p. 35
III. 1) Une allure codifiée ?	p. 35
III. 2) Rôles et attitudes des proches lors de l'exposition funèbre	p. 45
III. 2) a. Attitudes masculines mises en images.....	p. 56
III. 2) b. Attitudes féminines mises en images	p. 59
α. Lamentations et autres manifestations physiques du deuil	p. 59
β. Un comportement exclusivement féminin ?.....	p. 64
γ. L'absence de lamentations en contexte d'exposition	p. 67

δ. Allusions aux lamentations en contexte funéraire général : pleureuses humaines et pleureuses mythologiques	p. 67
III. 2) c. Autres rôles des hommes et des femmes dans la prothésis.....	p. 80
IV. Entre souillure et superstition : autres pratiques liées à l'exposition funèbre	p. 86
I. 2 – L'ekphora : les proches faisant cortège	p. 92
I. Temporalité et localisation du cortège funèbre.....	p. 92
II. Participants à l'ekphora	p. 95
III. Comportement durant le cortège	p. 103
I. 3 – Le <i>Pérideipnon</i> ou le repas des endeuillés.....	p. 111
I. D'Homère à Lucien : apports minimes des sources écrites sur le repas funèbre	p. 111
II. Illustrer le repas funèbre ?	p. 115
I. 4 - Cultes privés et cultes publics des morts	p. 120
I. La célébration de tous les morts.....	p. 120
I. 1) Fêtes uniquement consacrées aux défunts	p. 120
a. Τὰ Γένεσια.....	p. 120
b. Τὰ Νεμέσια (Νεμέσεια)	p. 122
c. Τὰ Ἀγριώνια	p. 123
d. Τὰ Νεκύσια : fête identifiable ou terme générique ?	p. 125
I. 2) Fêtes en partie consacrées aux défunts	p. 126
a. Τὰ Ἀνθεστήρια.....	p. 126
II. La célébration de certaines catégories de défunts	p. 131
II. 1) Fêtes officielles.....	p. 131
a. Τὰ Ὑδροφορία.....	p. 131
b. Τὰ Ἐπιτάφια	p. 131
II. 2) Un cas de fête non prise en charge par la cité.....	p. 135
a. Τὰ Ἀδώνια.....	p. 135
III. Célébrer les morts dans le cercle privé.....	p. 145
III. 1) Les diverses cérémonies commémoratives	p. 145

III. 2) Les offrandes pour les morts : ce que disent les sources écrites.....	p. 149
a. Offrandes solides.....	p. 149
b. Offrandes liquides.....	p. 153
c. Raisons d'être profondes des dépôts d'offrandes	p. 156
III. 3) Les offrandes pour les morts : ce que montrent les sources iconographiques	p. 160
a. Quels proches pour visiter la tombe et y faire des offrandes ?	p. 160
b. Détail des offrandes représentées	p. 160
α. Libations	p. 168
β. Banderoles.....	p. 174
γ. Fleurs ou couronnes ?.....	p. 178
δ. Vases	p. 182
ε. Tissus.....	p. 190
ζ. Oiseaux et poupée.....	p. 191
η. Instruments de musique	p. 193
θ. Coffrets, boîtes et <i>kalathoi</i>	p. 195
ι. Offrandes alimentaires	p. 198
κ. Armes et accessoires d'athlètes	p. 201
λ. Miroirs	p. 204
μ. Diphros	p. 207

DEUXIEME PARTIE : DU CADAVRE AU MONUMENT FUNERAIRE

II. 1 – La Prothésis : les défunts..... p. 215

I. La préparation et la mise en place des défunts au travers des sources écrites.....	p. 215
I. 1) Allusion à la prothésis dans divers textes	p. 215
I. 2) La prothésis vue par les auteurs tragiques	p. 222
I. 3) Des expositions « historiques »	p. 230
II. Les représentations de l'exposition funèbre.....	p. 232
II. 1) La céramique comme support privilégié de la thématique	p. 232
II. 2) Exemples peints d'Italie du Sud	p. 243

II. 2 – De l'ekphora à la déposition : transport et ensevelissement du cadavre	p. 251
I. Conditions de transport des défunts.....	p. 251
II. Une déposition sous quelle forme ?	p. 255
II. 1) L'inhumation	p. 256
II. 2) La crémation.....	p. 262
II. 3) Quelques cas d'embaumement	p. 276
II. 3 – Les monuments funéraires	p. 284
I. Les monuments funéraires : généralités	p. 284
I. 1) Typologie des marqueurs	p. 284
a. Marqueurs non définis.....	p. 284
b. Le tertre et le tumulus	p. 285
c. La stèle	p. 297
d. Le <i>naïskos</i>	p. 302
e. La colonne et la colonnette	p. 304
f. Le sarcophage.....	p. 310
g. La table et l'autel	p. 314
h. Le vase	p. 317
i. La vasque.....	p. 321
j. La statue	p. 322
k. Les monuments aux formes pyramidales	p. 329
l. Les éléments végétaux.....	p. 331
I. 2) Indications techniques	p. 332
I. 3) Iconographie	p. 340
a. Iconographie intégrant la figure humaine	p. 342
α. Femmes.....	p. 342
β. Hommes.....	p. 346
γ. Couples et groupes.....	p. 355
δ. Figures mythologiques anthropomorphes	p. 358
ε. Figures mythologiques hybrides.....	p. 361
b. Iconographie n'intégrant pas la figure humaine.....	p. 362

α. Végétaux	p. 362
β. Animaux.....	p. 363
γ. Divers	p. 364
c. Monuments sans iconographie	p. 367
I. 4) Inscriptions.....	p. 368
I. 5) Commanditaires.....	p. 378
I. 6) Coût.....	p. 384
I. 7) Localisation	p. 387
I. 8) Pérennité.....	p. 394
a. Protection	p. 394
α. Menacer par l'écriture	p. 395
β. Protéger au moyen de l'iconographie	p. 396
b. Un entretien assuré : les fondations	p. 402
II. Des monuments funéraires pour les esclaves	p. 403
III. Des monuments sans dépouilles : les cénotaphes	p. 410
IV. Les animaux aussi ?	p. 416
II. 4 – Des mesures particulières pour les Suicidés et les Criminels ?	p. 423
I. Des suicidés punis pour leur geste ?	p. 423
I. 1) La vision du suicide dans l'Antiquité.....	p. 423
I. 2) Des rites et des monuments funéraires équivalents aux autres ?	p. 426
I. 3) Le cas des suicidés Spartiates.....	p. 431
II. Les criminels : la privation de sépulture comme châtement suprême ?	p. 433
II. 1) La mort par absorption de ciguë ou le « suicide toléré »	p. 434
II. 2) Les précipités du <i>Barathron-Orygma</i> et du <i>Kaiadas</i>	p. 435
II. 3) Autres cas de privation de sépulture.....	p. 438
II. 4) Le supplice particulier de l' <i>apotympanismos</i>	p. 441
II. 5) Quelques criminels mythologiques	p. 443
III. Une iconographie muette ?	p. 444
II. 5) – Et après ?.....	p. 448

I. « Que la terre te soit légère ... ».....	p. 448
II. L'entrée dans le monde des morts.....	p. 452
II. 1) La figure du nocher	p. 454
II. 2) Le rite de l'obole	p. 467
II. 3) Pérennité et universalité du rite	p. 471
III. Des rites pour les défunts initiés	p. 472

TROISIEME PARTIE : ANALYSE DES SOURCES

III. 1) – Les sources iconographiques : Œuvres et monuments..... p. 485

a. Les pinakes et les kyathoi.....	p. 485
b. Les loutrophores	p. 487
c. Les lécythes à fond blanc	p. 488
d. Autres vases attiques d'époque classique	p. 492
e. Les vases d'Italie du Sud	p. 493
f. Les stèles	p. 495
g. Les terres cuites	p. 496
h. Les tombes peintes	p. 497
i. Les sarcophages.....	p. 499

III. 2) – Les sources écrites..... p. 501

I. Œuvres littéraires	p. 501
I. 1) Les poèmes	p. 501
a. Homère (VIII ^e s. av. J.-C.)	p. 501
b. Hésiode (VII ^e s. av. J.-C.)	p. 502
c. Pindare (v. 518 – 438 av. J.-C.)	p. 502
d. Ovide (43 av. J.-C. – 17 ap. J.-C.)	p. 503
e. L'Anthologie grecque.	p. 503
I. 2) Les tragédies.....	p. 505
a. Eschyle (v. 525 – 456 av. J.-C.)	p. 505
b. Sophocle (v. 496 – 406 av. J.-C.)	p. 506
c. Euripide (v. 485 – 406 av. J.-C.)	p. 508
I. 3) Les comédies.....	p. 510

a. Aristophane (v. 445 – 385 av. J.-C.)	p. 510
b. Ménandre (v. 342 – 293 av. J.-C.)	p. 511
I. 4) Le roman.....	p. 511
a. Apulée (125 – 170 ap. J.-C.)	p. 511
II. Documents historiques	p. 512
II. 1) Les récits d'historiens et de géographes	p. 512
a. Hérodote (v. 485/484 – 420 av. J.-C.)	p. 512
b. Thucydide (v. 460 – 395 av. J.-C.).....	p. 514
c. Xénophon (v. 430 – 355 av. J.-C.)	p. 515
d. Diodore (Ier s. av. J.-C.)	p. 516
e. Strabon (58 av. J.-C. – 21/25 ap. J.-C.).....	p. 518
f. Quinte-Curce (Ier s. ap. J.-C.).....	p. 519
g. Arrien (v. 95 – 175 ap. J.-C.)	p. 519
II. 2) Les discours et plaidoyers.....	p. 520
a. Antiphon (v. 480 – 411 av. J.-C.)	p. 520
b. Lysias (440 – 380 av. J.-C.)	p. 520
c. Isée (v. 420 – 340 av. J.-C.)	p. 521
d. Lycurgue (v. 390 – 324 av. J.-C.)	p. 522
e. Eschine (v. 390 – 314 av. J.-C.).....	p. 522
f. Hypéride (389 – 322 av. J.-C.)	p. 523
g. Démosthène (v. 384 – 322 av. J.-C.)	p. 523
II. 3) Les <i>Vies parallèles</i> de Plutarque (50 – 120 ap. J.-C.).....	p. 525
III. Inscriptions funéraires	p. 526
IV. Textes législatifs	p. 527
IV. 1) Les lois funéraires et religieuses des cités	p. 529
IV. 2) Le <i>Traité des lois</i> de Cicéron (106 – 43 av. J.-C.)	p. 529
a. Solon (v. 640 – 558 av. J.-C.)	p. 529
b. Platon (v. 427 – 347 av. J.-C.)	p. 530

c. Démétrios de Phalère (350 – 282 av. J.-C.).....	p. 530
V. Traités philosophiques et moraux	p. 531
V. 1) Pensées de quelques philosophes.....	p. 531
a. Platon (v. 427 – 347 av. J.-C.).....	p. 531
b. Aristote (v. 384 – 322 av. J.-C.)	p. 532
c. Héraclide Lembos (II ^e s. av. J.-C.)	p. 533
V. 2) Les <i>Œuvres morales</i> de Plutarque (v. 50 – 120 ap. J.-C.)	p. 534
V. 3) La satire	p. 534
a. Lucien (v. 120 – 192 ap. J.-C.).....	p. 534
VI. Encyclopédies et compilations	p. 536
a. Pline l’Ancien (23 – 79 ap. J.-C.).....	p. 536
b. Pollux (II ^e s. ap. J.-C.).....	p. 536
c. Elie (v. 170 – 235 ap. J.-C.)	p. 537
d. Athénée (170 – III ^e s. ap. J.-C.).....	p. 537
e. La Souda (IX ^e s. ap. J.-C.)	p. 538
Conclusion.....	p. 539
Bibliographie.....	p. 549
Liste des noms complets d’auteurs et d’éditeurs.....	p. 589

La mort est le premier mystère ; elle mit l'homme sur la voie des autres mystères. Elle éleva sa pensée du visible à l'invisible, du passager à l'éternel, de l'humain au divin.

N. D. Fustel de Coulanges, *La cité antique*, 1864

Riches et pauvres, du même pas, vont à la mort qui finit tout.
(ἀφνεὸς πενιχρὸς τε θανάτου πέρας ἅμα νέονται)

Pindare, *Néméennes*, VII

A la mémoire de

Renée Mordant, ma grand-mère

Pierre Carlier, professeur et ami

Avant-propos

Mes remerciements vont tout d'abord à Mesdames Anne-Marie Guimier-Sorbets et Yvette Morizot, qui ont accepté de me renouveler leur confiance pour ce projet de thèse. En plus d'avoir suivi leurs enseignements dès mes premiers temps à l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense, j'ai eu la chance de pouvoir mener mes mémoires de maîtrise (Master 1) et DEA (Master 2), puis ma thèse de Doctorat, sous leur direction. Ce sont de nombreuses années de collaboration qui comptent beaucoup. Je les remercie pour tout le temps qu'elles m'ont accordé durant l'accomplissement de ce projet, pour leur patience, leurs conseils, leurs corrections, le partage de leur expérience et l'accès à certains ouvrages que je n'aurais pas eu sans elles. Je n'aurais pu préparer cette thèse et la mener à son terme sans la relation de confiance instaurée et la bonne entente que nous avons toujours eue. Je n'oublierai pas non plus que Mme Guimier-Sorbets a toujours défendu mon dossier, que ce soit dans le cadre de la candidature à l'allocation de recherche dont j'ai eu la chance de bénéficier, comme dans celui de l'obtention de charges de cours.

Des autres membres, à divers titres, de l'unité « Monde grec et systèmes d'information » du laboratoire ArScAn, passés ou présents, je tiens également à remercier chaleureusement Katerina Chryssanthaki-Nagle, Irini Papaikonomou, Virginie Fromageot-Lanièce, Patricia Hidoux et Sophia Frémiot-Michalitsi, que ce soit pour les discussions, les conseils, les encouragements, l'aide documentaire et administrative ou la bonne humeur qu'elles ont toujours pu m'apporter. Il m'a également été très agréable de collaborer avec Katerina Chryssanthaki-Nagle dans le cadre de mes deux dernières charges de cours à Nanterre.

Du laboratoire ArScAn également, je ne saurais oublier de remercier feu M. Pierre Carlier et Mme Agnès Rouveret, qui ont toujours montré de l'intérêt pour mon parcours et m'ont également proposée pour participer à des séminaires de formation en Turquie. A ce titre, M. Pierre Chuvion et M. Onur Özbek m'ont accueillie, respectivement à l'IFEA à Istanbul et à l'Université de Çanakkale par deux fois, et je leur en suis très reconnaissante. Ces deux séjours absolument inoubliables se sont faits avec d'autres professeurs et doctorants de Nanterre et d'ailleurs, que j'ai eu la chance de rencontrer ou de mieux connaître pas ce biais. Je citerai notamment Sophie Montel et Airton Pollini, à l'époque mes « voisins » de l'unité ESPRI d'ArScAn à la MAE, auprès de qui j'ai aussi pu glaner des informations et conseils, et qui m'ont influencée dans mon parcours doctoral. Les enseignements de feu M. Pierre Carlier, de Mme Agnès Rouveret et de Mme Madeleine Jost sont aussi parmi ceux qui m'ont le plus marquée.

Mes pensées vont également à l'Ecole Doctorale « Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent », que je fréquente à plusieurs titres et dont les membres administratifs et de direction, actuels ou passés, m'ont très largement soutenue et encouragée. J'ai aussi pu, grâce à l'aide financière qu'ils m'ont accordée, effectuer un important séjour à Marseille pour participation à un colloque.

Cette thèse doit aussi aux bonnes conditions de travail que j'ai pu avoir à la Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie R. Ginouvès de Nanterre (MAE) et à l'Université Paris Ouest. Merci au personnel de la MAE et surtout de sa bibliothèque, ainsi qu'aux professeurs, doctorants et personnels de l'Université de Nanterre, rencontrés par l'intermédiaire de mon parcours personnel ou dans le cadre de mon travail à l'Ecole Doctorale, qui ont manifesté de l'intérêt pour cette thèse et m'ont encouragée. Merci à ceux des musées et de leurs personnels qui se sont avérés compréhensifs dans mes recherches d'œuvres et mes prises de vues, en particulier le personnel du British Museum, ainsi que Mme Colonna, du Département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France.

Ce travail s'est bien sûr également nourri d'autres séminaires et activités scientifiques que j'ai pu avoir en dehors de l'Université de Nanterre et en particulier au sein de l'INHA, où j'ai entre autres suivi, de manière plus ou moins prolongée, les séminaires de M. François Lissarrague, M. Claude Calame et M. François de Polignac. Qu'ils soient remerciés les uns et les autres, que ce soit pour l'inspiration que leurs enseignements m'ont apporté, pour l'aide documentaire et bibliographique dans le cadre de cette thèse ou encore l'accès facilité à la bibliothèque Gernet-Glotz.

Merci aussi aux participants du colloque du GAAP 2010, dont plusieurs m'ont donné de bons conseils et des explications bienvenues, ainsi que des témoignages de sympathie et d'intérêt pour mon travail. Ma réflexion sur l'archéologie et l'anthropologie s'est enrichie à leur contact, tout comme à celui de l'association Arkeotopia, et en particulier de son fondateur, M. Jean-Olivier Gransard-Desmond, ainsi que de certains collègues que j'ai eu dans le cadre de mes missions au sein de cette structure.

Je n'oublie pas non plus une rencontre avec Maud Picouet-de Cremoux. Nous ne nous sommes vues qu'une fois, mais je me souviens d'un échange des plus sympathiques et de notre totale compréhension mutuelle, puisque nos sujets de thèse étaient proches, de même que nos « questions existentielles ». Comme Maud venait de terminer sa thèse à l'époque, tandis que la mienne était bien avancée, et que nos disciplines n'étaient pas les mêmes, nous avons décidé de ne pas collaborer plus avant et de ne pas nous montrer nos travaux respectifs, afin que chacune poursuive son parcours personnel sans être influencée, mais d'accord sur le

fait que de potentielles collaborations post-doctorales seraient pertinentes et nous plairaient beaucoup.

Merci à Patrick Kadji pour sa gentillesse et pour la discussion que nous avons eue sur les parallèles entre le monde grec et l'Afrique au sujet de certaines formules utilisées dans le contexte funéraire. Ce fut très enrichissant.

Les encouragements et les aides que j'ai pu recevoir de la part de mes amis et de mes connaissances, en France, en Suisse et ailleurs, ont beaucoup compté et je remercie aussi ceux d'entre eux qui ont compris mes indisponibilités de ces dernières années et mes inquiétudes. Je préfère ne pas les citer, pour n'oublier personne, et sais que ceux qui sont concernés se reconnaîtront.

Je remercie bien sûr ma famille, et au premier chef mes chers parents, Michel et Paulette Bugnon, qui m'ont toujours laissée faire ce que je voulais de ma vie, m'ont soutenue dans mon parcours universitaire et m'ont conseillée, sans jamais douter de mes choix ou les juger, ainsi que ma sœur chérie, Olivia, qui m'a encouragée et a aussi eu la gentillesse de jouer les assistantes lors de mes prises de vue au musée du Louvre.

Des remerciements tout particuliers vont enfin à mon amour Gallic Beauchef, mon compagnon de route depuis de nombreuses années déjà et bientôt époux. Il m'a apporté son inestimable soutien au quotidien et à tous les niveaux, que ce soit techniquement ou plus psychologiquement. Merci à lui pour sa compréhension, liée à son affection tout comme à sa propre expérience de la thèse, sa patience, son ouverture d'esprit et sa bienveillance, même si je le sais soulagé aussi de voir l'aboutissement de ce projet...

Introduction

I. Une thèse d'Histoire de l'art antique grec

Avant même que de développer l'intitulé de cette étude, nous souhaitons poser le cadre disciplinaire dans laquelle cette dernière s'inscrit, à savoir l'Histoire de l'art antique. Il convient, en effet, de souligner que d'aucuns peuvent s'interroger quant au fait d'accoler les termes « Histoire de l'Art », lequel revêt en lui-même une complexité sur laquelle nous ne saurions épiloguer ici, et « Antiquité »¹. Cette remarque n'est pas faite dans un but fantaisiste ou simplement polémique, mais parce qu'elle raisonne par rapport au parcours doctoral dont la finalité a été l'édition de ce travail, tout comme elle a été suscitée par notre méthode de travail.

Si de nombreuses universités, dont celle de Paris Ouest Nanterre-La Défense, proposent un cursus de base d'Histoire de l'Art et Archéologie – la seconde ne s'accomplissant pleinement que lorsqu'un travail de terrain s'associe à la voie choisie et que la question de la chaîne opératoire est pleinement maîtrisée² –, l'Antiquité a souvent été, et est encore aujourd'hui dans certains établissements³, associée à l'Archéologie seule, au sein de départements nommés d'Archéologie ou encore de Sciences de l'Antiquité. Sans omettre les raisons historiques et pratiques qui ont pu mener à cette situation, il n'en reste pas moins que, selon ces découpages, la période de départ de l'Histoire de l'art commencerait donc au plus tôt avec l'Antiquité tardive ou en tout cas l'époque médiévale, comme certains cursus universitaires le laissent encore entendre, voire même, si on l'associe à la création des musées tels que nous les connaissons, avec la période moderne. Cela implique également que l'Archéologie n'aurait pas lieu d'être en dehors de l'Antiquité, or il n'en est rien, comme le prouve notamment l'archéologie industrielle⁴.

La vision courante de l'Histoire de l'Art est celle de l'analyse de la production d'un artiste qui répond à la commande d'un roi ou d'un chef d'état, ou encore d'un créateur qui espère pouvoir exposer ses œuvres au plus grand nombre. Nous comprenons bien l'Histoire de l'Art quand il est question des tableaux qui étaient sélectionnés dans les Salons du XIX^e s. ou

¹ Je remercie Monsieur François Lissarrague, directeur d'études à l'EHESS, qui a soulevé cette question lors de l'une des séances de son séminaire à l'INHA et a ainsi inspiré en partie ce chapitre.

² C'est entre autres pour cette raison que je me définis comme une historienne d'art avant tout, bien que l'archéologie et l'histoire de l'art antique soient des disciplines sœurs qui se recoupent en bonne partie.

³ Par exemple, l'Université de Strasbourg ou encore celle de Neuchâtel (Suisse).

⁴ A ce propos, je remercie Jean-Olivier Gransard-Desmond, docteur en Archéologie, de m'avoir permis de prendre pleinement conscience de ce phénomène inverse.

encore des œuvres et performances mises en avant dans nos musées et galeries actuels, les « nouveaux temples »⁵, jugés par des critiques d'art et protégés par des conservateurs.

Nous voyons plusieurs raisons à cette potentielle difficulté de concevoir l'existence d'une Histoire de l'Art grec. Premièrement, lorsque l'on considère par exemple les vases et les terres cuites que la civilisation grecque antique nous a laissés en grand nombre, il est vrai que le public pourrait y déceler une démarche plus artisanale qu'artistique en comparaison des tableaux d'un Courbet ou d'un Hopper. L'idée se défend, mais lorsque l'on entre dans le domaine de la grande sculpture ou lorsque l'on songe à certains artistes contemporains dont les créations ne pourraient exister sans l'aide d'une pléiade de petites mains agissant au sein d'un atelier, l'argument pâlit. Si l'on sait maintenant que l'Antiquité ne faisait pas de vraie distinction entre l'artiste et l'artisan, dans le sens où tous deux étaient vus comme des « τεχνίται » – dont la traduction pourrait être celle d'« ouvriers d'art » – classés dans la catégorie des travailleurs manuels, les « βάνουσοι »⁶, il s'efface complètement.

Deuxièmement, on peut songer à l'aspect pratique de certains des objets produits par l'art grec, mais est-ce pour autant que l'Histoire de l'Art délaisse la prise en compte des splendides ivoires qui recouvraient certains livres liturgiques médiévaux ou encore les plus impressionnants des vases signés L. C. Tiffany ?

Troisièmement, il est vrai que l'art grec n'était pas fait pour intégrer un espace muséal tel que nous le connaissons aujourd'hui, et qu'il avait la plupart du temps une portée religieuse, politique ou funéraire. A cela nous répondrons que certaines œuvres sont encore placées en plein air de nos jours, qu'une version du *Baiser* de Brancusi sert de monument funéraire à une jeune fille russe, Tatiana Rachewskaia, au cimetière du Montparnasse et qu'enfin commandes religieuses et de propagande n'ont jamais totalement disparu et sont elles aussi, pour les plus significatives, intégrées à l'Histoire de l'Art.

Nous en concluons qu'en vertu de ces brèves constatations, l'Histoire de l'Art peut s'appliquer aussi à l'Antiquité et notre statut être désormais revendiqué aux yeux de ceux qui ne l'auraient pas accepté ou auraient manifesté quelques difficultés à l'assimiler. Et nous demandons dès lors au lecteur de garder à l'esprit que certaines notions et méthodes propres aux personnes ayant suivi un parcours dédié particulièrement à l'Archéologie ont donc pu çà et là nous faire défaut et impliquer des axes et résultats quelque peu différents dans notre étude.

⁵ RECHT 2006, p. 17.

⁶ HOLTZMANN et PASQUIER 1998, p. 27-28.

II. Le projet de thèse :

genèse, cadres chrono-géographiques, sources et problématiques

Ce projet de thèse est né de la volonté de poursuivre mes travaux sur la production funéraire grecque, débutés dans le cadre d'un DEA de « Cultures de l'Antiquité classique » avec un sujet portant sur *Les serviteurs présents sur les stèles funéraires grecques : comparaisons entre les exemples classiques et hellénistiques*.

La même fourchette chronologique a ici été envisagée, cependant que des exemples d'époques antérieures ont parfois été inclus pour souligner davantage l'évolution des représentations, du traitement des thèmes.

Concernant les supports, nous ne nous sommes pas limités aux stèles pour ce qui est des sources iconographiques. Une ouverture à une grande variété d'entre eux a été opérée pour permettre de nourrir ce tout nouveau propos, que ces supports soient céramiques avant tout, mais également sculpturaux ou picturaux. Nous précisons que pour certaines thématiques, les représentations auraient pu être présentées en bien plus grand nombre, mais notre but n'était pas l'accumulation et l'ampleur du sujet empêchait quoi qu'il en soit les mises en série par trop développées. L'iconographie qui traite du commun des mortels est la plus largement exploitée, bien que nous ayons dû prendre en compte de même quelques exemples dont le contexte est mythologique. Cette thèse repose également sur les sources écrites, variées et tout aussi largement traitées. Des exemples archéologiques – qui ne sont pas nos sources, ceux-ci – sont présentés en supplément à l'occasion et ce dans le triple but de prendre plaisir à considérer les objets dans leur réalité matérielle, d'achever la compréhension que nous avons pu nous en faire au travers des sources et, très exceptionnellement, de pallier un manque dans ces dernières.

Ce sont les zones géographiques de la Grèce propre et ses îles, ainsi que de l'Asie Mineure qui ont été à nouveau prises en compte de façon majeure, augmentées dans une certaine mesure de la Macédoine et de l'Italie du Sud⁷, pour un processus de comparaison plus important encore. Nous ajouterons que les cités d'Athènes et de Sparte sont particulièrement mises en valeur, au vu du nombre important de sources leur étant consacrées.

Enfin, les défunts considérés sont majoritairement d'âge adulte, bien que quelques figures d'adolescents et d'enfants émaillent cette étude. L'analyse des bébés et des enfants malgré tout pris en compte aurait pu être approfondie, mais nous avons considéré qu'ils relevaient d'une classe de défunt sur laquelle des études particulières sont menées, par des chercheurs spécialisés dans ce domaine, auxquelles il vaut mieux se reporter en parallèle. En revanche,

⁷ Dans laquelle nous nous permettrons d'englober à l'occasion l'Italie dite méridionale.

nous avons tenu compte des morts aussi bien de sexe féminin que de sexe masculin. Si les citoyens ont été les plus représentés dans cette thèse, nous en avons dédié certaines parties aux personnes de statut servile, tandis que nous n'avons pu accorder une attention particulière aux étrangers et aux métèques. A cela s'ajoute une prise en compte des animaux défunts dont nous avons aussi croisé le chemin dans nos sources.

Cette thèse a eu pour but de souligner l'apport des deux types de sources cités à notre connaissance des rites et des monuments funéraires. Les « rites », dans leur définition d'actions accomplies conformément à des règles et faisant partie d'un cérémonial précis, tout comme de manières d'agir propres à un groupe social et revêtant un caractère invariable, ont ainsi été étudiés d'après le déroulement des funérailles proprement dites, cependant que nous ne pouvions faire l'économie de ce qui vient après, du temps du souvenir et de la commémoration, qui nécessite lui aussi son lot de rites, d'agissements répétés dans un but déterminé.

La seconde notion mise en avant par le titre de ce travail est celle du « monument funéraire », dans le sens d'ouvrage d'architecture ou de sculpture destiné à perpétuer le souvenir d'une personne. Comme tous ne répondent pas exactement à la première partie de cette définition et que le mot monument en lui-même peut revêtir une connotation d'ampleur qui peut parfois se révéler fausse, nous avons souvent préféré utiliser dans ce travail l'expression « marqueur funéraire », plutôt que « monument funéraire ». Cette dernière a été conservée dans le titre comme une convention de langage plus parlante. Il arrivera exceptionnellement dans cette étude que l'un ou l'autre marqueurs considérés n'aient pas été créés pour des défunts grecs eux-mêmes, mais c'est alors l'attribution à des artistes grecs ou au moins la reconnaissance de motifs empruntés à l'hellénisme qui prévaudront alors. En effet, lorsqu'une thématique nous a fait défaut dans un cadre proprement grec, nous avons préféré, plutôt que de souligner une simple absence, élargir notre propos en nous tournant vers d'autres civilisations qui restent relativement circonscrites, pour constater dans quel autre cadre et de quelle manière, une iconographie dérivée de l'art grec était encore exploitée durant nos périodes d'étude et ce parfois dans des contextes de populations mélangées, où les Grecs se mêlaient à d'autres peuples et où l'environnement de création était donc mixte.

Les ouvrages qui traitent des thématiques funéraires de la Grèce antique se sont souvent révélés être tantôt des études iconographiques, sans que les textes en rapport soient vraiment exploités, tantôt être des travaux davantage historiques, où les écrits priment et les représentations ne sont utilisées que comme illustrations ou même images d'agrément disséminées au fil des pages et privées de leur grille de lecture propre. Notre inspiration se

fonde davantage sur des ouvrages tels que celui de R. Garland, *The Greek way of death* (1985) et surtout le *Greek burial customs* de D. C. Kurtz et J. Boardman (1971).

Le concept était ici de reprendre les sources iconographiques et les sources écrites en parallèle, de sorte à pouvoir mieux comparer leurs apports, sans tomber dans le travers illustratif des unes par rapport aux autres. C'est pourquoi, sauf exception, il n'a pas été fait de va-et-vient entre les textes et les représentations, afin de traiter chacune des sources pour elle-même tout d'abord, ne passant que dans un second temps à une confrontation de leurs données. Des sources multiples et traitées pour elles-mêmes pour une vision plus globale et plus juste de la thématique.

Au travers de ces supports imagés et textuels, nous avons souhaité déterminer quelle était la presque « politique » de la mort, pour reprendre un terme de J.-P. Vernant⁸. Autrement dit d'envisager, de l'annonce du décès au départ pour l'au-delà, quelle était la gestion matérielle et intellectuelle de la mort dans le monde grec précédemment circonscrit.

Il fut question de comprendre quels étaient les processus intellectuels et les recours pratiques des Grecs de l'Antiquité pour apprivoiser la mort, assimiler le deuil et assurer au défunt le repos. Il a donc fallu pour cela se reporter à l'évocation de cette gestion par les textes et les représentations, vestiges de cette civilisation, et aborder les questions suivantes : quelles différences d'apports ou quelles correspondances remarque-t-on entre les sources, les zones du monde grec et les époques envisagées ? Quel type d'information nous est délivré selon le support pris en compte ? Quelle source nous informe sur tel ou tel aspect des funérailles ? Quelle est celle qui nous renseigne le mieux sur un point précis ? Pourquoi certains éléments sont absents des textes ou de l'iconographie ? Ce qui revient à analyser ce que donne à voir la société grecque antique de ses pratiques funéraires et ce que volontairement elle omet d'évoquer ou de représenter.

III. Plan de l'étude

L'articulation de cette thèse consiste en trois parties distinctes.

La première se propose de jeter un regard sur les vivants. Le traitement tant que possible séparé de ces derniers et des morts s'est imposé en raison du nombre très élevé d'apports décelés dans les sources, que pour la clarté de l'étude nous ne pouvions présenter tous en même temps. Commencer par les proches du mort permet de déterminer un certain environnement, avant de nous concentrer davantage sur sa figure propre. Les considérations faites sur les vivants le sont en reprenant le déroulement chrono-thématique des funérailles,

⁸ VERNANT 2007³, p. 105.

avec comme points de focalisation principaux les grandes phases funéraires que sont la prothésis et l'ekphora, envisagés du point de vue des proches avant tout. Le repas auquel ils prennent part entre eux est aussi évoqué, ainsi que tout le travail de retour à un statut normal pour ce qui les concerne et l'œuvre de mémoire et de célébration qui s'en suit.

La deuxième partie se concentre sur la figure des morts. Ceux-ci se situent dès lors au centre proprement dit de notre étude, comme ils sont au centre de notre sujet. La prothésis et l'ekphora notamment sont alors envisagées de leur point de vue, si l'on peut dire, tout comme est analysé le monument funéraire – ou marqueur – et tout ce qui l'entoure. Viennent ensuite les cas particuliers que sont les suicidés et les criminels, dont le statut a nécessité de les traiter à part. La partie se clôt sur un aperçu des visions de l'au-delà, sous l'angle induit par les rites uniquement.

Dans une troisième et ultime partie est menée une analyse des sources, d'abord iconographiques, puis écrites, de sorte à dégager les différents types d'apports fournis par celles-ci, et, lorsque cela fut décelable, à souligner la vision de la mort sous-jacente aux différents genres de sources ou aux différents auteurs entre eux.

Deux volumes contiennent le texte de cette étude, accompagné de la bibliographie et d'une liste des noms complets des auteurs et éditeurs.

L'iconographie est répartie entre deux autres volumes. Il s'agit d'un catalogue et de planches d'annexes. Le catalogue comporte la majorité de nos sources iconographiques et quelques exemples archéologiques de petite taille, tandis que les images trop imposantes pour le catalogue, la majorité de nos exemples archéologiques et les documents d'autres types (cartes, planches tirées d'autres ouvrages, etc.) sont, eux, contenus dans les planches d'annexes inclus dans le second volume.

IV. Méthode et restrictions induites par le sujet

Au vu de l'ampleur thématique, matérielle, géographique et chronologique de l'étude, il est manifeste que celle-ci ne saurait être absolument exhaustive. Tout travail peut être complété et amélioré et celui-ci ne fait pas exception à la règle. Pour autant, cette thèse fut envisagée comme un travail de synthèse soigné, qui permet de donner une vision globale du sujet, de pousser la comparaison, de proposer quelques corrections et parfois d'aller plus loin que les ouvrages généraux dans l'un ou l'autre des thèmes et des réflexions que sous-tend ce que nous appellerons par commodité « l'art funéraire grec ».

Le travail d'un historien d'art antique est toujours mâtiné non seulement d'archéologie, sa discipline sœur, mais également de religion, d'histoire, de lettres ou encore d'anthropologie et, comme le dit R. Recht « Après tout, un des grands défauts de l'historien d'art est de penser

que l'art a été fait pour lui. L'art est toujours associé à d'autres domaines du savoir et de la connaissance (...) »⁹. Il s'appuie sur ces disciplines connexes pour que son propos n'en soit que plus complet et que plus objectif. Pourtant cette thèse reste avant tout une étude d'Histoire de l'Art, qui ne saurait prétendre à une parfaite connaissance de ces autres domaines et en cela requiert l'indulgence du lecteur spécialiste de l'un ou de l'autre.

Il nous a importé de présenter un corpus de textes et d'images aussi représentatif que possible. Certains des supports déjà largement commentés dans des études antérieures sont présentés à nouveau dans cette thèse, tout comme nous souhaitons absolument en mettre en lumière un bon nombre d'autres, moins connus ou trop superficiellement analysés, pour enrichir le propos.

Concernant les textes, nous n'étions pas en mesure d'en proposer notre propre traduction, sauf maigres exceptions, mais nous les avons étudiés en connaissance de cause. Par ailleurs, afin de ne pas trop allonger cet écrit, les textes grecs n'ont pas été intégralement reproduits, mais les mots clefs au moins ont toujours été indiqués.

Pour les représentations enfin, nous avons tenu à ce que bon nombre de clichés soient personnels¹⁰, dans la mesure du temps et des moyens que nous avions à notre disposition.

⁹ RECHT 2006, p. 37.

¹⁰ Bien que certains n'aient malheureusement pu se substituer aux images fournies par les musées, pour une question d'angle de prise de vue avant tout et parfois de qualité d'exécution, que les vitrines et les éclairages amoindrissent.

LISTE DES ABREVIATIONS COURANTES

av. J.-C. = avant Jésus-Christ

BEAZLEY ARCHIVE = www.beazley.ox.ac.uk

cf. = confer

chap. = chapitre

(dir.) = sous la direction de

éd. = édition

(ed.) = editor

(éd.) = éditeur

(eds) = editors

(éds) = éditeurs

et al. = et alii

fig. = figure

IG = *Inscriptiones Graecae*

inv. = numéro d'inventaire

L. = livre

n. = note

p. = page

pl. = planche

s. = suivantes

s.v. = sub verbum

T. = tome

trad. = traduction

I. UN REGARD SUR LES VIVANTS

I. 1 - La Prothésis : les participants

Les premiers rites que les proches se doivent de respecter au moment du décès d'un des leurs consistent en la préparation du défunt en vue de l'exposition de son corps. C'est la phase que l'on nomme « prothésis », terme qui combine le préfixe « πρό » (en avant, devant) et le mot « θέσις » (action de poser, position) et que l'on peut précisément traduire par « exposition », et donc par extension « exposition du défunt », dans le contexte funéraire qui nous occupe. Cette exposition qui, comme l'écrivait R. Garland¹, constitue le premier acte du « drame » des funérailles grecques. Nous allons traiter cette thématique en deux temps, en nous intéressant en premier lieu à l'entourage du mort, à ceux qui accomplissent les rites autour de lui et sur sa personne lors de l'exposition. Un environnement largement, mais non exclusivement, féminin, dont nous allons considérer les attitudes, l'apparence, l'identité et le positionnement par rapport au mort au travers des textes et des représentations.

I. Nombre et sexe des participants à la prothésis

I. 1) Situation à l'époque archaïque

Si nous regardons brièvement les exemples archaïques en provenance de l'Attique dans un premier temps, nous pouvons dire que bon nombre de figures féminines sont figurées sur les divers vases et les *pinakes*, des plaques comme des petits tableaux à destination funéraire ou votive, qui ont alors servi de support à la représentation d'une prothésis. Deux ou trois femmes au moins, lorsqu'elles ne sont pas au nombre de cinq ou six, prennent place sur les décors céramiques de cette époque. Pour exemple, sur un *phormiskos* à figures noires en provenance du Céramique (**Prothésis I-22**), sont présentes cinq femmes et une petite fille. Sur les fragments restants d'un récipient de même provenance (**Prothésis I-20**) l'on aperçoit au moins six femmes, tandis qu'un groupe de six également est visible sur ce le morceau qui nous est parvenu d'un *lebes gamikos* (**Prothésis I-21**). Il en va de même avec les *pinakes*. Si, parmi d'autres, nous considérons le *pinax* conservé au Musée du céramique sous le n° d'inventaire 690 (**Prothésis I-36**) et un second dans la même collection (**Prothésis I-37**), il s'avère que quatre femmes sont décelables sur chacune de ces plaques.

¹ « The Greek funeral, or *kêdeia*, was a three-act drama with precise regulations governing the most minute details of procedure » (GARLAND 2001², p. 21).

La part belle est faite à la représentation des femmes, mais l'on distingue cependant aussi des figures masculines, comme sur le pinax n° 677 du Musée du Céramique (**Prothésis I-35**), sur lequel on voit deux hommes encadrer la scène de prothésis.

Sur certaines plaques, le nombre de personnes assistant à la prothésis pouvait être encore plus important et le nombre d'hommes augmenter pareillement à celui des femmes, comme sur ces deux exemples conservés au Musée du Louvre (**Prothésis I-38** et **Prothésis I-34**). La première compte cinq hommes à gauche et un à droite, tous barbus, auxquels s'ajoutent six femmes. Il s'agit là de la prothésis d'une femme. Sur la seconde plaque, la plus récente (vers 500 av. J.-C.), on distingue six femmes et trois hommes.

Mais les participants à la prothésis ne sont pas tous des adultes, contrairement à ce que laisseraient penser certaines représentations. Sur le second *pinax* dont nous parlons (**Prothésis I-34**) sont également dépeints trois enfants, alors que ceux-ci sont peu figurés sur les supports en céramique de l'époque archaïque². Nous voyons plus précisément deux filles et un garçon. La première et la plus petite des filles est visible juste en contrebas de la tête du lit d'exposition. Conformément à la convention archaïque, elle est figurée comme une véritable adulte en miniature³. Un peu plus à gauche, pratiquement au milieu de la composition, se trouve une seconde fille. Plus grande que la première, elle est placée au pied de la couche. Au vu de sa taille, à mi-chemin entre celle d'une femme et celle d'un enfant, nous pouvons en déduire qu'elle est une adolescente. Juste derrière elle, tendant les bras, nous devinons la présence d'un tout petit garçon. Tout comme la fillette, l'adolescente et le garçonnet dont nous venons de parler sont représentés suivant les conventions archaïques, qui modèlent les enfants à l'image d'adultes miniaturisés, et seule l'échelle des représentations permet une distinction des âges. Tous trois sont figurés à des emplacements distincts et ont une taille différente, si bien que le garçon est envisagé comme étant le plus jeune. Cette plaque conservée au Musée du Louvre ayant de plus la particularité d'être inscrite, il nous est possible de nommer les figures en fonction de leur lien de parenté avec le défunt. Ainsi les femmes et les fillettes, au nombre de huit, sont ici la mère, les deux sœurs, la grand-mère et les trois tantes du mort. Des quatre hommes et du petit garçon également visibles à l'extrême gauche de la plaque, l'on reconnaît au moins deux désignations : « pater » et « adel{phos} », qui indiquent que le père et le frère du défunt font bien partie du groupe masculin. Comme sur plusieurs autres exemples de la période archaïque, notre attention est presque davantage

² « Mortal children were an uncommon subject in the medium of Attic black-figured vase-painting of the Archaic period. When they were portrayed it was in such particular restricted contexts as the departure of the warrior to battle or ritual scenes and processions » (BEAUMONT 2003, p. 61).

³ OAKLEY 2003, p. 165.

portée sur les personnes gravitant autour du mort que sur le défunt lui-même. Et il est intéressant de noter, à l'instar de H. A. Shapiro⁴, que le mort seul n'est étrangement pas nommé, alors que la plaque foisonne d'inscriptions.

Sur d'autres exemples céramiques de la période, les enfants peuvent être représentés en plus grand nombre encore. Prenons un *phormiskos* à figures noires, aujourd'hui conservé à Bologne et daté de 540-530 av. J.-C. (**Prothésis I-31**). Sur le côté du vase qui nous présente le corps exposé du défunt sont visibles trois enfants. Deux d'entre eux sont apparemment distribués au second plan, répartis entre les femmes en deuil, le troisième se trouvant au pied de la couche. Tous trois sont des petits garçons de taille équivalente. Viennent ensuite, à l'arrière du vase, un enfant et un adolescent. Un bébé est également visible sur l'épaule de sa mère. Il est ainsi porté comme le sont le plus souvent possible les petits enfants en Grèce ancienne⁵. Nous trouvons donc bien six enfants présents à cette prothésis, en plus de tous les adultes.

I. 2) La distribution des parents et des amis sur les loutrophores

La situation change un peu avec les supports que nous dirons « de transition » entre les époques archaïque et classique que sont les loutrophores. Ce sont des vases élancés, au col haut, réservés à la toilette nuptiale à l'origine⁶ et que l'on retrouve sur les tombes des jeunes gens tout juste mariés ou décédés trop prématurément pour l'avoir été⁷. Ces personnes mortes très jeunes sont appelées *aôroi*⁸.

Un premier exemple (**Prothésis I-2**), à figures noires, montre le défunt entouré de huit femmes debout, bras levés, dont les gestes précis varient. Ainsi, les femmes dans la moitié gauche du champ lèvent leur bras gauche, main ouverte, tandis qu'elles ramènent leur main droite au-dessus de leur tête. La femme au centre, beaucoup plus proche du défunt, fait un geste similaire, bien que sa tête soit davantage penchée, et ce en direction du mort. Des deux femmes sur la droite, l'une place ses deux mains au-dessus de sa tête, tandis que l'autre ne fait cela qu'avec sa main droite et que son bras gauche est étendu, sa main placée au-dessus de la tête du défunt. Une dernière figure féminine, assise sous la couche, effectue elle le geste de

⁴ SHAPIRO 1991, p. 639.

⁵ « Ils étaient portés dans les bras et sur les épaules pour ne pas que leurs jambes se déforment », *dixit* V. Dasen à propos des principes d'éducation en Grèce ancienne (séminaire d'A.-M. Guimier-Sorbets et Y. Morizot, 10/01/08, MAE-Nanterre).

⁶ Ils servent dans ce cas à contenir l'eau pour la toilette du défunt, puis sont déposés sur les tombes – cf. LISSARRAGUE 1999, p. 118.

⁷ SHAPIRO 1991, p. 647.

⁸ GARLAND 2001², p. 77.

positionner ses deux mains au-dessus de sa tête⁹. Une attitude qui, combinée à son emplacement, peut sembler très protectrice et même constituer un véritable repli sur soi concernant cette figure seule. En dépit du nombre toujours élevé de femmes présentes, le défunt est ici déjà un peu plus visible. Les hommes sont eux montrés de l'autre côté de la panse. La figure féminine qui a la plus petite taille est placée proche du défunt et surtout à proximité immédiate de la tête de la couche funèbre. Cela ne constitue pas une exception, puisque la plus petite des deux filles visibles sur la plaque conservée au Musée du Louvre précédemment envisagée (**Prothésis I-34**) se trouvait elle aussi très près de la tête du défunt. Les très jeunes personnes dans cette configuration n'étaient pour autant pas toujours de sexe féminin, comme on le constate sur une autre loutrophore, œuvre du Peintre de Sappho (**Prothésis I-18**). Le petit garçon est ici tout près de la tête de la couche, contre le pied du lit, soit qu'il accompagne sa mère – la femme qui touche la tête du défunt –, soit que la grande sensibilité et la curiosité propres à l'enfance le poussent à s'approcher le plus possible. En plus de cela, il est possible d'imaginer, dans le cas des filles, que ce positionnement près du mort ait eu une fonction d'apprentissage, car ce sont elles qui un jour se chargeront à leur tour de toute une partie des rites funéraires pour leurs proches¹⁰.

La distribution des femmes et des hommes est la même sur les deux prochaines loutrophores envisagées. Les registres principaux de la première (**Prothésis I-17**) montrent une scène d'exposition réalisée en figures rouges. Allongé sur un imposant lit funéraire, la tête soutenue par un oreiller décoré, le défunt est plus visible que sur les représentations plus anciennes et le soin qui lui est accordé de plus en plus mis en exergue. De nombreuses figures l'entourent. Quatre femmes se trouvent à proximité de la couche, tandis que de l'autre côté du vase prennent place quatre jeunes hommes et un garçon, en deux groupes se faisant face. Nous analyserons le geste qu'ils font de tendre le bras par la suite. Au registre inférieur enfin, une rangée de cavaliers. La technique archaïque utilisée pour rendre ces derniers, celle de la figure noire, peut faire écho à un certain « conservatisme » concernant ce type de vase, tandis que le motif s'explique sans doute par la volonté d'indiquer ainsi le statut social du défunt¹¹. En effet, il n'est pas à confondre avec les courses de chars accompagnant d'autres scènes de prothésis et qui rappellent sans doute les jeux funèbres des temps homériques, dans un but

⁹ Une plaque, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 54.11.5), montre elle aussi une figure féminine d'échelle très réduite dans une position accroupie, cependant que celle-ci ne lève qu'une seule main à sa tête et qu'elle est placée tout à droite de la représentation, un peu après la couche funèbre.

¹⁰ « Even as children, daughters learned from their mothers to mourn the dead, to begin a lifelong task of tending family graves, and to concern themselves with perpetuating the memory of their relationship after death on grave stelai » (FOLEY 2003, p. 130).

¹¹ LISSARRAGUE 1999, p. 118.

d'héroïsation du mort¹². Sur le col, d'autres femmes encore, l'une portant dans ses bras un vase semblable à celui que nous considérons, ce qui crée une mise en abyme du support lui-même. La disposition séparée des femmes et des hommes est d'ailleurs identique sur cet autre vase de même type, qui date de 470 av. J.-C. environ (**Prothésis I-4**).

Voyons encore un exemple conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford (**Prothésis I-28**), également datable du premier quart du V^e s. av. J.-C. Bien qu'elle soit mal conservée, on peut constater sur cette loutrophore que le défunt est entouré d'hommes et de femmes, mais également d'enfants. On distingue un adolescent à gauche, tandis que sur la droite est visible un garçon plus jeune. La proportion d'hommes, femmes et enfants participant à la prothésis varie donc selon les loutrophores prises en considération.

I. 3) Exemples céramiques de l'époque classique

Alors qu'elle était un sujet courant sur les loutrophores, la prothésis va par la suite encore être représentée sur certains lécythes funéraires à fond blanc avant tout, bien que sur ce même support les scènes de visite à la tombes soient les plus exploitées. Ceux que la thématique de la prothésis intéresse alors encore sont en particulier le Peintre de Sabouroff, le Peintre du Carré et le peintre des Triglyphes¹³. Élément significatif également, parmi un groupe de ces lécythes monumentaux et polychromes, que nous traiterons en même temps¹⁴ et que l'on appelle les *Huge Lekythoi*, en rapport avec leur taille imposante¹⁵ qui impliquait entre autres indices qu'ils n'étaient pas remplis de liquide¹⁶, seul un d'entre les cinq reprend le thème de la prothésis (**Prothésis I-9**), les autres supportant des représentations de visite à la tombe¹⁷.

La peinture au trait qui caractérise les lécythes funéraires, tout comme l'espace réduit en comparaison de la loutrophore qu'offrent ces supports, vont pousser les peintres à user d'une iconographie moins foisonnante, plus immédiatement assimilable. Ainsi, aux groupes féminins des époques antérieures, va succéder un unique couple de femmes dans la plupart des cas (**Prothésis I-1**, **Prothésis I-16**, **Prothésis I-11**, **Prothésis I-9**, etc.). Et si nous reprenons trois de ces mêmes exemples de lécythes (**Prothésis I-1**, **Prothésis I-16**, **Prothésis I-9**), nous constatons également que se substitue aux séries d'hommes visibles auparavant un

¹² SHAPIRO 1991, p. 639.

¹³ OAKLEY 2004, p. 87.

¹⁴ Car ils ont, comme les autres, une destination funéraire et un fond blanc également.

¹⁵ Trois d'entre eux font près d'un mètre de haut et les deux autres un peu moins de soixante-dix centimètres (KURTZ 1975, p. 68). Ils sont sans doute inspirés des grands lécythes en pierre que l'on trouvait sur les tombes à la même époque (KURTZ 1975, p. 69) et en constituent des substituts moins chers (BURN 1991, p. 130).

¹⁶ « (...) they are open underneath, a fact which suggests either that they were purely decorative or else that they were designed to receive libations poured through them into the ground » (BURN 1991, p. 129).

¹⁷ KURTZ 1975, p. 71.

seul proche de sexe masculin, toujours dans l'optique d'une sorte « d'abréviation iconographique » qui se limite aux plus intimes membres de l'entourage du défunt¹⁸. Sur l'un de ses lécythes, le Peintre dit des Triglyphes nous présente, de manière très synthétique, le défunt accompagné d'un seul homme et d'une seule femme (**Prothésis I-10**). Le mort, l'accompagnatrice et l'accompagnateur : tout est dit, ou plutôt, l'essentiel est représenté.

Pourtant, le Peintre du Carré va encore plus loin sur l'un des lécythes qui lui sont attribués en évacuant toute présence masculine de la scène de prothésis (**Prothésis I-11**). Non pas qu'une seule femme soit représentée, car elles se trouvent être au nombre de deux, mais la référence à la partie masculine des proches du défunt a disparu. Notons que cela a cependant déjà été décelé à l'époque archaïque sur des plaques en provenance du cimetière du Céramique (**Prothésis I-36**, **Prothésis I-37**), qui ont justement en commun avec les lécythes d'offrir une place plus restreinte à l'artiste. Enfin, si l'on regarde un lécythe bilingue conservé à New York (**Prothésis I-12**), nous avons affaire à une représentation tout à fait particulière, qui constitue une référence aux temps homériques. Un homme, désigné comme étant Achille, veille seul son ami défunt Patrocle, dans le contexte épique et masculin de la guerre de Troie. Et puisque l'iconographie va à l'essentiel sur ce type de vase, notons qu'aucun enfant n'est figuré dans toutes ces représentations.

Pour en terminer avec les exemples céramiques, considérons encore celui d'un cratère apulien à figures rouges (**Prothésis I-29**) où figure justement, de façon exceptionnelle pour la région, une prothésis. Il s'agit cette fois de l'exposition funèbre d'un enfant, Archémoros, dont nous rappelons le mythe plus loin dans cette étude¹⁹. Un couple de femmes s'y retrouve également tandis que quatre hommes, un à gauche et trois à droite, se déploient dans le décor. Précisons que l'artiste dispose évidemment d'un peu plus d'espace et d'une forme plus pratique lorsqu'il peint sur un cratère de ce type, plutôt que sur un lécythe, vase cylindrique relativement petit. L'iconographie que nous prenons en compte n'ayant pas pour finalité de nous donner un témoignage absolument précis d'un rite funéraire, mais d'en apporter une version codifiée, raccourcie, et parfois enjolivée, il n'est pas possible de tirer des conclusions d'après une représentation seule quant à une éventuelle restriction des participants à la prothésis suivant les époques et les endroits du monde grec. Les formes des récipients et les techniques picturales utilisées ont elles aussi un impact sur le traitement de l'iconographie.

Pour envisager l'idée d'une restriction du nombre de proches présents, il paraît plus probant de se tourner vers les sources écrites. Or les lois de Solon, concernant entre autres la

¹⁸ SHAPIRO 1991, p. 649.

¹⁹ Cf. *infra*, p. 242.

limitation des proches présents lors des rites funèbres, datent déjà du début du VI^e s. av. J.-C. D'après Plutarque, le législateur aurait été appuyé dans la prise de ces mesures par Epiménide de Phaestos. Ce Crétois, que certains considéraient comme le septième des Sages de la Grèce, aurait aidé Solon à

« accoutum{er} les Athéniens à plus de simplicité dans les cérémonies du culte et à plus de mesure dans les manifestations de deuil, incorporant aussitôt certains sacrifices aux funérailles et en supprimant des pratiques rudes et barbares auxquelles la plupart des femmes s'astreignaient auparavant »²⁰.

D'Epiménide de Phaestos, Plutarque nous fait par ailleurs un portrait confinant au divin²¹, ce qui pourrait apparaître comme un argument d'autorité prompt à justifier le bien fondé des réformes en question, ce dont nous ne nous méfions peut-être pas assez concernant Plutarque, mais également Cicéron, comme le fait remarquer D. Bouvier²².

Les pratiques dont il est question seront quoi qu'il en soit envisagées dans la seconde partie de ce chapitre. Ces lois furent donc édictées durant la période archaïque et ne peuvent être liées aux changements iconographiques entre cette époque et la suivante²³.

Les références à ces mesures sont diverses, puisqu'on les retrouve chez Plutarque (*Sol.*, 12 et 21) donc, aussi bien que chez Démosthène (*Macart.*, 62-63) ou Cicéron (*De Leg.* II, 64-66), et que la loi de Ioulis rejoint celles-ci sur plusieurs points, notamment sur la question du nombre de femmes :

« De la maison mortuaire, il n'entrera, après l'enlèvement du corps, d'autres femmes que celles qui sont souillées, à savoir : la mère, l'épouse, les sœurs, les filles ; en outre, au plus cinq femmes et deux jeunes filles, parmi les parentes jusqu'au degré d'enfants de cousins germains ; en dehors de celles-là, personne »²⁴.

²⁰ Plutarque, *Solon* 12, 8 – trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Jumeaux 1961, p. 23.

²¹ Plut., *Sol.* 12, 7 :

« Il passait pour un homme aimé des dieux et instruit des choses divines en ce qui concerne l'inspiration et les mystères »

(trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Jumeaux, 1961, p. 22-23).

²² BOUVIER 2008, p. 256 et s.

²³ Les représentations archaïques semblent bien être en accord avec ces lois puisque, sur la plaque du Musée du Louvre où les parents sont nommés et où nous sommes donc sûrs de leur identité (**Prothésis I-34**), les personnes présentes respectent le degré de parenté prescrit par Solon (cf. cette même p. et p. 97). La seule femme sur laquelle on peut s'interroger est la probable nourrice (*trophos*) du défunt, mais cette catégorie de personne est souvent présente au moment de la prothésis et peut très bien être considérée comme faisant tout à fait partie de la famille – cf. SHAPIRO 1991, p. 639, n. 54.

²⁴ DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 13.

Les femmes sont fréquemment les destinataires des lois funéraires, comme s'il fallait à tout prix les aider à gérer la douleur du deuil et les différentes phases du processus, pour s'assurer le retour à la bonne tenue le plus vite possible, pour contenir les débordements inhérents à leur nature « sensible », pour ne pas dire « hystérique ». D'ailleurs, dans l'*Antigone* de Sophocle (1246 et s.), le messager ne dit-il pas au Coryphée (à propos d'Eurydice, femme de Créon) :

« Mais je nourris l'espoir encore qu'instruite maintenant du malheur de son fils, il lui répugne de gémir (γόους) à travers toute la ville et que c'est dans ses chambres, à l'ombre de son toit, qu'elle s'en va sans doute donner à ses servantes le signal d'un deuil intime (πένθος οἰκεῖον στένειν). Elle a toujours eu trop de jugement pour ne pas se garder d'erreur »²⁵ ?

I. 4) Les stèles d'époque hellénistique : des contre-exemples

Pour l'Attique, à l'époque hellénistique, nous évoquerons le monument atypique d'Antipatros (**Prothésis II-1**). Si nous reparlerons de ce marqueur funéraire plus en détails par ailleurs²⁶, indiquons déjà qu'il fut découvert au cimetière du Céramique. Le relief que l'on peut y voir apparaît comme tout à fait surprenant par rapport à ce que nous avons vu jusqu'à maintenant. Ce qui se joue autour du défunt n'est pas une scène rituelle ordinaire d'exposition, puisque le corps est en réalité attaqué par un lion surgissant de la gauche, tandis qu'un homme nu, athlétique, pare à l'assaut depuis la droite. L'homme est sans doute l'un des amis (« φίλοι »), prêts à défendre le corps, auxquels l'épigramme fait référence²⁷. La tête et les bras de l'impressionnant individu sont fortement endommagés, c'est pourquoi d'aucuns ont cru que la proue sculptée au second plan s'y substituait. Mais cette interprétation d'U. Köhler, qui date de 1888, et les dessins de P. Wolters s'y rapportant, ont été antérieurement et postérieurement remis en question et nous faisons aujourd'hui la distinction entre les deux²⁸. Qu'une scène de prothésis soit encore visible sur un monument de cette époque et relève d'une iconographie tout à fait singulière s'explique de par le fait que ce marqueur était en réalité dédié à un Phénicien, comme le révèle l'inscription bilingue, en grec et en phénicien, qui y a été gravée. Qui plus est, en dehors du motif du cadavre allongé sur un lit, l'iconographie de cette prothésis est de fait éloignée de celle en cours dans le monde grec tout comme elle reste

²⁵ Trad. P. Mazon, 2002⁷, p. 119.

²⁶ Voir *infra*, p. 241 et s.

²⁷ STAGER 2005, p. 432 – épigramme reportée p. 436.

²⁸ STAGER 2005, p. 433-434.

inédite en contexte funéraire phénicien également²⁹, si bien qu'elle devait être le reflet des croyances personnelles ou de l'existence du défunt en question.

Enfin, une stèle de Thessalie³⁰, peinte vers 200 av. J.-C., semblerait représenter elle aussi une prothésis (**Prothésis IV-12**). Une femme, Hédistè, y est montrée étendue sur son lit, son mari – dont on ne voit plus que le haut de la tête – est assis auprès d'elle, tandis qu'au second plan sont présentes deux servantes. Pourtant, pour peu que nous en opérions une observation attentive, nous remarquons que la défunte ne ressemble pas aux corps exposés que nous avons déjà pu prendre en considération dans les autres endroits du monde grec. Pas de beaux vêtements bien mis en place ou de linceul pour elle, pas de coiffure soignée ou de couronne, pas de bijoux. Son mari n'est pas respectueusement debout avec les autres proches mais seul, assis sur le lit, veillant et contemplant son épouse qui vient en réalité de mourir en couches. Le bébé, également décédé, est emmené par la servante de droite. Et l'építaphe de décrire toute la tristesse de la situation :

« C'est un douloureux fil que les Moires ont tissé avec leurs fuseaux pour Hédistè alors que, jeune épousée, elle connaissait les affres de l'enfantement.

Ah, malheureuse ! Le destin ne lui permit pas de bercer son enfant dans ses bras, ni d'humecter les lèvres de son nouveau-né à sa poitrine.

Mais une même lumière les éclaire tous deux et la Fortune les a conduits ensemble dans un unique tombeau, ne faisant entre eux nulle distinction »³¹.

Cet exemple nous prouve une fois de plus que les images ne doivent pas être considérées à la légère, que chaque thématique possède ses propres codes et que les inscriptions sont parfois la clé ou le parfait complément de l'iconographie.

I. 5) Un exemple à part : les tombes peintes de Paestum

Nous souhaiterions enfin mentionner, pour la thématique de la prothésis telle qu'elle a pu être traitée en Italie, les tombes peintes découvertes dans certaines des nécropoles de Paestum (**ANNEXE I**), réalisées entre la fin de l'époque classique et le début de l'époque hellénistique. Nous les mettons cependant à part en raison du contexte particulier de leur création.

²⁹ STAGER 2005, p. 435.

³⁰ ARVANITOPOULOS 1928, p. 146-149 (fig. 170-173 et pl. II).

³¹ Traduction personnelle d'après POLLITT 1986, p. 4.

En effet, la cité campanienne, située au centre de la zone méridionale de la plaine du Sélé³² et que l'on connaît avant tout aujourd'hui sous le nom de Paestum, était désignée à l'origine par celui de Poseidonia. Il s'agissait alors d'une sous-colonie de Sybaris³³, fondée à la fin du VII^e s. avant notre ère³⁴ et peuplée de la partie non-achéenne de la population de Sybaris, des colons grecs originaires de Trézène (Argolide)³⁵. Le nom de Paestum est en réalité celui de la colonie de droit latin établie à l'emplacement même de Poseidonia lorsque les Romains s'en emparèrent en 273 avant notre ère³⁶. A la toute fin du V^e s. av. J.-C., Poseidonia est conquise par les Lucaniens³⁷, un peuple italique. Ce sont les peintures découvertes dans des tombes du siècle suivant, aujourd'hui bien connues, que nous avons voulu ajouter à cette étude. Si la Tombe du Plongeur constitue le plus ancien exemple de peinture murale trouvée dans une cité grecque³⁸, la pratique de peindre les parois des tombes va se répandre sous l'impulsion des Lucaniens au siècle suivant, bien que réservée aux classes de défunts les plus aisées³⁹.

Il s'agit d'un art réalisé dans un contexte mixte de création⁴⁰, où l'on décèle à la fois une influence de l'hellénisme, tout comme des caractéristiques plus indigènes⁴¹.

Nous allons nous intéresser en particulier à l'iconographie des tombes féminines qui, à partir de la seconde moitié du IV^e s. avant notre ère, présente également des expositions funèbres. Seule cette thématique, particulièrement prégnante, sera envisagée concernant ces peintures.

L'état de conservation de certaines de ces peintures rend l'observation des participants à la prothésis délicate, mais parmi les exemples dont la conservation est encore relativement bonne, voyons la tombe 53 de la nécropole d'Andriuolo (**Prothésis IV-3**). A chaque bout du lit funèbre où la défunte est couchée est visible une femme, ces deux femmes sont elles-mêmes suivies par d'autres figures féminines se développant symétriquement et en frise sur la

³² CIPRIANI et AVAGLIANO 2000, p. 3.

³³ Strabon, *Géographie* IV, 13 ; GUZZO 1997, p. 39, etc.

³⁴ CIPRIANI et AVAGLIANO 2000, p. 3.

³⁵ GUZZO 1997, p. 39.

³⁶ GUZZO 1997, p. 89.

³⁷ GUZZO 1997, p. 73.

³⁸ HOLTZMANN et PASQUIER 1998, p. 153. « Le banquet figuré dans la tombe du Plongeur est conforme aux codes grecs qu'on peut observer sur la céramique attique mais l'usage même de peintures funéraires centrées sur des personnages est une coutume étrusque » (ROUVERET 2011, p. 4).

³⁹ CIPRIANI et AVAGLIANO 2000, p. 58.

⁴⁰ ROUVERET 1975, p. 604 : « (...) en se proposant de situer l'artisanat paestan vis-à-vis de l'hellénisme, on ne cherche pas à définir l'*ethnie* des peintres (ce qui relèverait plus de la fiction que de l'histoire). On admettra d'emblée l'existence d'un milieu *culturel* mixte dont on essaiera de tracer les réactions ».

⁴¹ « (...) a close look at the archaeological evidence suggests that Greeks were an important element in Paestum's fourth-century society and a major part of Paestum's culture. It appears that they lived in harmony with the occupiers and had a symbiotic relationship with both the Lucanian population and the Lucanian rulers. An analysis of the archaeological evidence below suggests that many of the Greeks were artisans living among a Lucanian population that was becoming increasingly hellenized. Some Greeks, as will be suggested, merged with the Lucanian elite » (WONDER 2002, p. 41).

longue paroi. Nous voyons cinq femmes sur nos reproductions les plus détaillées, mais il y en a six en tout⁴², trois de chaque côté du lit funèbre⁴³. Si les deux premières sont toutes proches de la couche, les autres s'en trouvent plus éloignées, car une distance régulière est instaurée entre chacune des figures.

Il existe pour autant des scènes de prothésis qui se font encore plus intimes, comme dans la tombe 87 de Spina Gaudio (**Prothésis IV-10**). Un seul couple de femmes se trouve au chevet de la défunte. La raison en est que la préparation à cette phase des rites n'est pas tout à fait complète, puisque l'on voit les femmes en question encore en train de déposer des bandelettes sur le corps.

Dans la tombe 58 située dans la même zone (**Prothésis IV-4**), l'intimité est poussée à son paroxysme puisqu'une seule femme s'occupe de la morte. A nouveau, nous nous trouvons dans le contexte de la préparation finissante.

A ce schéma intégrant plus ou moins de figures féminines selon le moment où nous en sommes de l'exposition, s'ajoute parfois une présence masculine, comme le jeune aulète⁴⁴ de la tombe 4, toujours d'Andriuolo (**Prothésis IV-8**) ou encore celui de la tombe 47 (**Prothésis IV-1**), lui-même suivi par deux petits garçons.

Si des hommes sont également visibles dans les scènes de prothésis créées en contexte proprement grec, le fait que certains d'entre eux jouent d'un instrument est propre aux peintures de Paestum. Cet instrument est l'*aulos*, un instrument composé d'un tuyau à perce cylindrique (κοιλία) dans lequel est sertie une anche (γλῶσσα ou γλωσσίς et ζεύγος dans le cas d'une anche double⁴⁵ et donc de l'*aulos* double que l'on voit souvent en contexte funéraire⁴⁶. On peut imaginer que les musiciens présents lors des funérailles en Italie étaient de condition modeste, si ce n'est servile. Une remarque d'Elie, dans son *Histoire Variée*, va d'ailleurs dans ce sens (XII, 43) :

« Euménès est né, à ce qu'on croit, d'un père dépourvu de moyens et qui jouait de l'*aulos* lors des funérailles »⁴⁷.

Quoi qu'il en soit, proportionnellement, l'entourage présent lors des scènes d'exposition est majoritairement féminin. Prenons encore deux exemples parmi d'autres pour nous en convaincre. Dans la tombe 51 d'Andriuolo (**Prothésis IV-2**), on aperçoit deux femmes et une

⁴² ROUVERET 1975, p. 612.

⁴³ PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992, p. 332-333.

⁴⁴ Conformément aux indications de J. Chailley, qui établit bien la différence entre les termes, nous n'utiliserons dans ce travail que les mots d'*aulos* et d'aulète et non de flûte et de flûtiste (CHAILLEY 1979, p. 60).

⁴⁵ CHAILLEY 1979, p. 62.

⁴⁶ L'instrument était fait de bois, parfois d'os ou d'ivoire, tandis que l'anche était toujours en roseau (CHAILLEY 1979, p. 64).

⁴⁷ Trad. A. Lukinovich et A.-F. Morand 1991, p. 128.

petite fille, tandis qu'une seule figure masculine, celle d'un petit garçon, aujourd'hui très abîmée, est située sur la gauche. A Vannullo, dans la tombe 1 (**Prothésis IV-5**), si un aulète est présent, ce sont quatre femmes qui entourent la défunte.

Nous aimerions enfin mettre en exergue la tombe peinte 2 de Paestum et le long côté qui montre lui aussi une prothésis (**Prothésis IV-6**). L'intérêt réside avant tout dans la femme qui se trouve au plus près de la défunte. Contrairement aux autres figures féminines garantes des rites de la prothésis dans les peintures funéraires de Paestum, la taille de celle-ci est réduite, car il faut en quelque sorte qu'elle reste discrète auprès d'une défunte dont l'échelle de représentation est, elle, comparativement maximale, probablement dans un but de magnificence et de mise en exergue du haut statut social de sa maîtresse, qui appartenait sans nul doute à l'élite paestane du IV^e s. av. J.-C.

Le jeu sur l'échelle de représentation du mort n'est absolument pas décelable dans le contexte entièrement grec précédemment envisagé, alors que la présence majoritaire des proches de sexe féminin constitue un trait commun.

II. Remarques générales sur l'emplacement des proches lors de l'exposition

Le nombre, tout comme le sexe des personnes présentes durant la prothésis varient donc. Mais avant de considérer ce qui diffère chez ces derniers, disons que la plupart de ceux que nous avons pris en considération – à l'exception d'Achille veillant le corps de Patrocle et des cas de filles assises sous la couche – sont debout, sans doute pour conférer un certain dynamisme à la composition, cet état de fait pouvant aussi être envisagé comme une marque de respect envers le défunt⁴⁸.

La première distinction que nous pouvons établir entre les hommes et les femmes présents dans les représentations est leur différence d'emplacement. Hors contexte particulier (**Prothésis I-12**, **Prothésis II-1**), il est vrai que les hommes et les adolescents se trouvent toujours en retrait par rapport aux femmes et même, dans certains cas, n'apparaissent pas du tout. Pour ce qui concerne les *pinakes* archaïques, les hommes sont généralement relégués sur les bords (**Prothésis I-38**, **Prothésis I-35**) ou l'un des deux bords (**Prothésis I-34**) de la plaque, tandis que les femmes, adolescentes et fillettes, sont placées au plus près du corps. Les petits garçons peuvent l'être également. L'autre façon de mettre les figures féminines au premier plan dans la prothésis est toute trouvée avec les vases. On représente les personnages

⁴⁸ POTTIER 1883, p. 17.

masculins de l'autre côté de la panse. Si le procédé est déjà utilisé sur certains récipients archaïques comme sur ce *phormiskos* retrouvé au Céramique (**Prothésis I-22**), il a été par la suite fréquemment employé sur les loutrophores des premières décennies du V^e s. avant notre ère (**Prothésis I-2**, **Prothésis I-17**, **Prothésis I-4**). Sur les lécythes attiques de l'époque classique, il arrive qu'aucun homme ne soit présent, comme sur cet exemple du Peintre du Carré (**Prothésis I-11**), où seules deux femmes sont visibles, ou encore sur cette autre représentation, qui montre trois personnages, tous féminins, au chevet du défunt (**Prothésis I-15**), et qui se trouve être justement une œuvre du Peintre de la Femme. Des hommes sont cependant visibles la plupart du temps dans les scènes d'exposition visibles sur des lécythes ; des hommes, ou plutôt un seul homme, qui peut être un adulte à la barbe signe de maturité (**Prothésis I-16**) aussi bien qu'un jeune homme (**Prothésis I-1**) ou un vieillard s'appuyant sur sa canne (**Prothésis I-9**). Ceux-ci sont figurés au pied ou à la tête de la couche funèbre. Ainsi, l'on aperçoit sur ce lécythe du Peintre de Sabouroff (**Prothésis I-1**), daté du milieu du V^e s. av. J.-C., un jeune homme debout à la tête du lit funéraire. Ce n'est pas lui qui se retrouve au plus près du défunt, mais la femme plus âgée qui se penche et touche même ce dernier. En revanche, sur un lécythe faisant partie du Groupe des *Huge Lekythoi* et daté de la toute fin du V^e s. av. J.-C., il est étonnant que l'homme présent au même endroit que le précédent, à la tête du lit, touche la tête du mort (**Prothésis I-9**). Mais nous reparlerons de cet exemple au moment d'étudier les gestes des participants à la prothésis. Sur d'autres lécythes, les hommes sont à l'inverse placés au pied de la couche, comme on peut le voir sur ce vase de 440-430 av. J.-C., conservé au Musée du Pirée (**Prothésis I-16**). Comme toujours, la personne qui se trouve derrière le lit funéraire, au plus près du défunt, est une femme. Une autre est visible également sur la droite. Enfin, sur ce lécythe du dernier quart du V^e s. av. J.-C., exposé au Musée des Beaux-Arts de Lyon (**Prothésis I-10**), une femme se trouve à nouveau en bonne place derrière le lit. Cependant, celle-ci est déjà un peu plus éloignée du mort que les figures féminines précédemment envisagées. De plus, un homme est placé à ses côtés, un peu plus loin encore sur la gauche. Si homme et femme sont ici pour une fois sur le même plan, la femme reste pourtant la plus proche ou en tout cas la moins éloignée du défunt. Si nous reprenons nos exemples italiens et en premier lieu le vase déroulant la prothésis d'Archémoros (**Prothésis I-29**), ce sont à nouveau deux femmes qui encadrent le défunt. Des serviteurs masculins sont représentés plus loin de chaque côté, tandis qu'un homme en particulier, qui s'avère être le pédagogue de l'enfant au vu de l'inscription qui lui est associée, s'avance en direction du pied de la couche funéraire. Mais s'il se trouve un peu plus loin du corps que les deux femmes précédemment citées, en revanche il est le seul à être nommé, en dehors du défunt lui-même.

La situation est encore différente sur les peintures qui ornent les tombes paestanes de la seconde moitié du IV^e s. av. J.-C. Comme partout, les femmes sont mises en exergue dans les scènes de prothésis. A l'image de certains lécythes attiques (**Prothésis I-11, Prothésis I-15**), une absence pure et simple d'individus masculins peut même y être constatée. C'est le cas pour la tombe de Spina Gaudio n° 87 (**Prothésis IV-10**), où deux femmes sont seules visibles dans l'entourage de la morte, mais également pour la n° 53 d'Andriuolo (**Prothésis IV-3**), où cinq femmes au moins sont présentes, ou encore pour la n° 51 de la même nécropole (**Prothésis IV-4**), dont la paroi peinte montre une seule femme au chevet de la défunte. Lorsque l'on voit des hommes, ils sont placés en second après les femmes, tout comme ils l'étaient déjà sur les lécythes attiques et les vases antérieurs. En revanche, il semble qu'un positionnement particulier domine dans ces scènes d'exposition découvertes dans les tombes peintes. En effet, de nombreux exemples tirés des nécropoles d'Andriuolo et Vannullo (**Prothésis IV-1, Prothésis IV-2, Prothésis IV-5, Prothésis IV-8**) montrent des hommes présents sur la gauche de l'image, à savoir au pied du lit d'exposition, jamais à sa tête, comme cela pouvait être le cas sur les lécythes du V^e s. avant notre ère. Les enfants, absents dans ce genre de scène sur les lécythes attiques d'époque classique, reprennent quelquefois ici, à Paestum, leur place parmi les participants à la prothésis. Pour exemple, sur le côté Est de la tombe 51 d'Andriuolo (**Prothésis IV-2**), nous voyons nettement une petite fille à droite de la scène, et il nous faut deviner aussi la présence d'un petit garçon, en miroir sur la gauche. De la même façon, ce sont cette fois deux petits garçons qui apparaissent à gauche dans la prothésis représentée sur la plaque Est de la tombe 47 provenant de la même nécropole (**Prothésis IV-1**).

III. Attitudes, gestes et allure des participants à la prothésis

Quelles sont les caractéristiques des participants à la prothésis? Quel rôle ces femmes, ces hommes et ces enfants remplissent-ils à cette phase des rites funèbres ? C'est ce qui nous reste à prendre en considération.

III. 1) Une allure codifiée ?

La première des informations que nous fournissent les sources écrites concerne la couleur des vêtements des participants en question. Parmi les lois sacrées, celle de Ioulis (île de Kéos, V^e s. av. J.-C.) et celle de la Phratrie des Labyades, à Delphes (vers 400 av. J.-C.), ne disent cette

fois rien sur l'apparence des parents du défunt au moment de le pleurer. Mais une autre loi funéraire, celle de Gambréion (III^e s. av. J.-C.)⁴⁹, nous éclaire sur les consignes vestimentaires prônées dans cette partie de l'Asie Mineure (Mysie) à l'époque hellénistique. Selon les traductions, nous lisons tantôt que

« les femmes en deuil porteront des vêtements bruns (φαῖαν), qui ne devront pas être souillés (κατερρυπωμένην) ; les hommes et les enfants (παῖδας) porteront également le deuil en brun, à moins qu'ils ne préfèrent des habits blancs (λευκῇ) »⁵⁰,

tantôt que

« les femmes en deuil portent un vêtement gris (φαῖαν) ... »⁵¹.

En effet, l'adjectif « φαῖός »⁵², qui se rapporte ici aux vêtements, peut être traduit soit par « gris », soit par « brun »⁵³. Les femmes se doivent d'être en gris ou brun, un vêtement plutôt sombre ou d'une couleur non tranchée donc, entre-deux, tandis qu'hommes et enfants ont l'alternative du blanc s'ils le souhaitent. De plus, elles ne sont pas autorisées à souiller leurs habits, autrement dit à recourir à la manière « barbare »⁵⁴ et déraisonnable d'exprimer son deuil en se couvrant de cendre. Les marques du deuil sont atténuées en ce qui concerne les femmes ; on essaye une fois de plus de les contenir et de les surveiller durant ces moments qui remettent en cause tous les repères familiaux et, par-delà même, ceux de la société. Hommes et enfants peuvent, eux, s'habiller de blanc s'ils le souhaitent ou revêtir tout de même des habits foncés, car « on les suppose capables de réprimer leurs sentiments même dans des habits dont la couleur marque très explicitement le deuil »⁵⁵.

On peut également remarquer que l'association mère-enfant, à priori bien naturelle, ne s'exprime pas forcément dans les rituels funéraires. Ici les enfants, dont on ne peut pourtant pas savoir si une distinction s'applique entre ceux de sexe masculin et de sexe féminin, en raison de l'emploi du terme générique « παῖδες », sont assimilés aux hommes, à ceux qui doivent être capables de maîtriser leurs sentiments en de pareils instants, à ceux qui ont le deuil mesuré.

⁴⁹ Loi inscrite sur une stèle de marbre découverte près de Pergame. Cf. DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 20 et s. ; *LSAM* n° 16 ; LE GUEN-POLLET 1991, p. 230 et s. (n° 85) ; FRISONE 2000, p. 139 et s.

⁵⁰ DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 20.

⁵¹ LE GUEN-POLLET 1991, p. 231.

⁵² Cf. φαῖός, -ά, -όν : gris, sombre. Le nom φαῖότης, -ητος (ή) se traduisant par : couleur brune ou sombre.

⁵³ LE GUEN-POLLET 1991, p. 232.

⁵⁴ Comme il est autorisé de le faire à Sparte lors de la mort du roi – cf. *infra*, p. 38.

⁵⁵ LE GUEN-POLLET 1991, p. 232.

Des sources écrites parmi lesquelles Pollux et Athénée, qui se basaient sur les écrits de Timoclès et Ménandre⁵⁶, évoquent même des *gynaikonomoi* à Athènes, chargés de contrôler le comportement des femmes et de punir les *akosmousai*. Leur existence serait attestée à l'époque hellénistique seulement, vers la fin du IV^e s. ou le début du III^e s. avant notre ère, mais leur fonction reste en grande partie floue pour nous aujourd'hui⁵⁷.

C'est décidément bien la femme, et elle seule, qui est stigmatisée dans le domaine funéraire.

Mais un autre type de source écrite, celui des textes littéraires, se révèle plus riche d'apports. Comme le dit Thésée en parlant des *Suppliantes*, les mères des combattants morts lors du siège de Thèbes, dans la pièce d'Euripide (97) :

« Et leurs têtes rasées, ainsi que leur costume, n'ont pas un air de fête »⁵⁸.

Il est en effet compréhensible que les vêtements des endeuillés ne ressemblent pas à ceux de la vie quotidienne, à ceux qui rythment les diverses célébrations qui animent la cité.

Et c'est à nouveau chez Euripide, l'auteur tragique qui a si souvent et si pleinement évoqué les rites funéraires, que les références sont les plus précises. Dans la strophe du premier stasimon d'*Alceste*, le chœur de vieillards de Phères⁵⁹ pose la question suivante (215-217) :

« Faut-il couper ma chevelure et déjà revêtir les sombres vêtements du deuil ? »⁶⁰.

Les habits seront sombres, voilà un premier indice. Mais si l'on regarde le texte grec, le mot employé est « μέλας », qui peut aussi signifier plus directement « noir », un terme qui a d'ailleurs été privilégié dans d'autres traductions⁶¹. Les vêtements sont donc foncés ou de couleur noire. D'autres passages sont davantage explicites. Ainsi nous lisons un peu plus loin dans la même pièce, prononcé par Admète devenu veuf (923-924) :

« Aujourd'hui, aux chants d'hyménée répondent les lamentations ; au lieu des blancs vêtements (λευκῶν), c'est le sombre (μέλανες) appareil du deuil qui m'escorte dans la maison, vers une couche solitaire »⁶².

Cette fois le vêtement n'est pas gris ou brun, il n'est pas en demi-teinte comme à Gambréion, mais réellement noir, ou du moins très foncé, ce que sous-entend la confrontation avec l'adjectif « λευκός », qui implique une idée de blancheur, de clarté, voire de brillance.

⁵⁶ Pollux, *Onomasticon* VIII, 112, s.v. « gynaikonomoi » et Athénée, *Deipnosophistes*, 245a-c (=Demetr. 153 SOD) – cités in O'SULLIVAN 2009, p. 67.

⁵⁷ O'SULLIVAN 2009, p. 66 et s.

⁵⁸ Trad. L. Parmentier et H. Grégoire, 1976⁵, p. 106.

⁵⁹ La scène se passe dans cette ville de Thessalie.

⁶⁰ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 75.

⁶¹ « Faut-il couper ma chevelure, et le noir appareil du deuil, devons-nous le revêtir déjà ? » (trad. L. Méridier, 1976 (8^{ème} éd.), p. 65).

⁶² Trad. L. Méridier, 1976 (8^e éd.), p. 92.

Dans une autre pièce d'Euripide, *Hélène*, deux phrases au moins se conforment à cette idée, lorsque Théoclymène s'adresse en ces termes à l'héroïne (1186-1187) :

« Mais pourquoi donc, Hélène, avoir mis cette robe noire (μέλανας) en place d'une blanche (λευκῶν) ?⁶³ »,

alors que cette dernière avait elle-même déclaré auparavant (1087-1088) :

« Moi j'entre là pour (...) changer ma robe blanche (λευκῶν) contre une robe noire (μέλανας) »⁶⁴.

Dans les *Phéniciennes* également, Polynice indique la teinte des habits de deuil de sa mère, Jocaste, en déclamant (371-372) :

« Douleur après douleur, il me faut te revoir à présent la tête rasée et vêtue de noir (μελαγχίμους) ! »⁶⁵.

Avec Euripide nous nous trouvons dès lors dans l'Attique de l'époque classique, mais nous voyons que, de même qu'en Asie Mineure à l'époque hellénistique pour les femmes et comme les hommes et les enfants en ont eux le choix, ce sont avant tout des vêtements foncés, sinon totalement noirs, qui sont requis en contexte de deuil.

Nous pouvons aussi ajouter à propos des vêtements que lorsque l'habit n'est pas foncé à l'origine, il peut le devenir par la salissure. En effet, chez Homère déjà, l'on peut voir Achille souiller sa tunique à l'annonce de la mort de Patrocle (*Il.* XVIII, 23-25) :

« A deux mains il prend la cendre du foyer, la répand sur sa tête, en souille son gentil visage.

Sur sa tunique de nectar maintenant s'étale une cendre noire

(μέλαιν' ἀμφίζανε τέφρη) »⁶⁶.

Ainsi la tunique d'Achille, probablement blanche ou de couleur claire, s'assombrit, conformément aux vêtements plutôt foncés des endeuillés en général, par l'acte volontaire de la salissure par la cendre. Si l'on pousse dans le temps, il en va de même à Sparte depuis les prescriptions de Lycurgue, mais cette pratique, considérée au fond comme « barbare », n'y était autorisée que lors des funérailles royales. En effet, nous lisons chez Hérodote (VI, 58-59) que des cavaliers s'en vont annoncer le décès du souverain dans toute la région tandis qu'en ville, des femmes « circulent en frappant sur des chaudrons »⁶⁷. Au sein du foyer même, un homme et une femme de condition libre « prennent la tenue de deuil ». On peut alors s'imaginer le port de vêtements particuliers, de couleur foncée par exemple, pourtant l'emploi

⁶³ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 993.

⁶⁴ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 989.

⁶⁵ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 1042.

⁶⁶ Trad. P. Mazon, 2007 (3^{ème} éd.), p. 59.

⁶⁷ Trad. Ph.-E. Legrand, 1963, p. 74-75.

du verbe « καταμιάνεσθαι », qui veut dire « se salir », insiste avant tout sur le fait de souiller de cendre ses vêtements et ses cheveux. Ce qui implique *de facto* une couleur foncée des vêtements. Il est enfin précisé que d'importantes amendes étaient prévues pour ceux qui auraient dérogé à cette réglementation.

Si l'on regarde encore du côté de l'orateur athénien Lysias, nous apprenons dans son *Contre Agoratos* (40) que :

« Dionysodoros, en particulier, mande ma sœur – c'était sa femme – à la prison. Avertie, elle accourt, revêtue d'un manteau noir (μέλαν ἱμάτιον) ... comme il était de circonstance pour la mort de son mari »⁶⁸.

Cette couleur foncée requise pour l'habillement des personnes en deuil ne se cantonnerait donc pas aux habits portés au moment de la prothésis et des rites funèbres qui s'ensuivent, mais également à ceux revêtus durant une certaine période après l'ensevelissement des défunts.

Mais quelle était justement la durée du deuil, la période pendant laquelle on dit qu'on le « porte » ?

En ce qui concerne le deuil courant, nous savons qu'il durait trente jours à Athènes⁶⁹, de même qu'à Argos et peut-être aussi à Ioulis⁷⁰. Ce qui est indiqué pour cette dernière ne valait sans doute pas pour toute l'île de Kéos ou éventuellement pas pour toutes les époques, puisque par ailleurs, dans la Constitution des Kéiens telle qu'il l'a retranscrite, Héraclide Lembos mentionne que les hommes ne portent pas le deuil, tandis que celui des mères des jeunes hommes défunts dure une année⁷¹. Les jeunes morts en question n'étant pas désignés comme des soldats, nous classons cette information dans le type des décès communs. Enfin, dans la même optique, nous avons pour Sparte la mention de onze jours de deuil pour tous⁷² et l'on lit chez Plutarque (*Lyc.* XXXIX, 27, 4) que l'

« on devait le quitter le douzième jour, après avoir offert un sacrifice à Déméter »⁷³.

⁶⁸ Trad. L. Gernet et M. Bizos, 1974 (7^{ème} éd.), p. 200-201.

⁶⁹ DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 20 ; voir n. 1, p. 159, de la *Vie de Lycurgue* par Plutarque traduite par R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux, 1993 (3^{ème} éd.) ; voir *infra*, p. 44, Lysias, *Sur le meurtre d'Eratosthène*, 14.

⁷⁰ Voir LECRIVAIN 1896, s.v. « Funus », p. 1381 et s. in *DA* II/2 ; pour Ioulis, se référer au §9 de sa loi.

⁷¹ Cf. §28 (R. Dilts, 1971, p. 25).

⁷² DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 20 ; LECRIVAIN 1896, s.v. « Funus », p. 1381 et s. in *DA* II/2.

⁷³ Trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux, 1993 (3^{ème} éd.), p. 158-159. Déméter pouvait en effet être associée aux défunts, lorsque ceux-ci étaient appelés les Δημήτριοι (*idem*, n. 1, p. 159).

Pour Sparte également, mais lorsque c'est la mort d'un roi qui survient, la durée de deuil pour tout le peuple équivaut à dix jours car, comme le note par exemple Hérodote (VI, 58), après les funérailles,

« aucune assemblée n'est tenue de dix jours »⁷⁴.

Enfin, concernant les morts à la guerre, Thasos a édicté au milieu du IV^e s. av. J.-C. l'une des lois les plus restrictives à ce propos en limitant les marques de deuil à l'égard de cette catégorie de défunts à cinq jours seulement⁷⁵.

La querelle entre Eschine et Démosthène fut aussi portée sur ce double terrain, celui de la durée du deuil et de l'apparence, puisque l'orateur éreinta une fois de plus son ennemi Démosthène en ces termes, rapportés par Plutarque (*Dém.* XXII, 3) :

« Démosthène sortit en public avec un vêtement de fête et une couronne sur la tête, bien que sa fille fût morte six jours auparavant, comme le dit Eschine, qui l'insulte à ce propos et l'accuse d'être un mauvais père »⁷⁶.

Si l'on prête attention aux vêtements portés par les personnes assistant à la prothésis que l'on voit sur les vases, il s'avère que le plus souvent celles-ci sont habillées dans des tons foncés. Sur nos exemples d'époque archaïque, le moyen de montrer des vêtements sombres consiste à utiliser du noir non seulement pour les figures⁷⁷, mais également pour leur habits. Ainsi sur les *pinakes* (**Prothésis I-38**, **Prothésis I-36**, **Prothésis I-34** etc.), *phormiskoi* (**Prothésis I-22**, **Prothésis I-23** etc.) ou loutrophores (**Prothésis I-2**), chitons et himations sont foncés. On rencontre à l'occasion des exemples de chitons blancs, mais recouverts d'un himation foncé, comme sur le *pinax* n° 677 du Musée du Céramique (**Prothésis I-35**), en ce qui concerne l'homme à gauche de la composition.

Tout au plus voit-on parfois des motifs clairs décorer les habits en question, comme les fleurs et les lignes horizontales qui ornent les manteaux des proches sur cette plaque de 520 av. J.-C., trouvée au Céramique (**Prothésis I-37**). Pour permettre cela, l'aplatissement de couleur noire est incisé pour que ces détails apparaissent par l'intermédiaire de la couleur de l'argile. Le recours à des rehauts blancs ou rouges foncés est également possible, souvent pour dessiner des fleurs.

⁷⁴ Trad. Ph.-E. Legrand, 1963, p. 75.

⁷⁵ POUILLOUX 1954, p. 371.

⁷⁶ Trad. R. Flacelière et E. Chambry, 1976, p. 37.

⁷⁷ N'oublions cependant pas que sur certains vases de cette période des rehauts blancs sont utilisés pour désigner la peau des figures féminines.

Par la suite, nous trouvons de nombreux personnages habillés de vêtements pour la plupart assez sombres sur les lécythes à fond blanc, ces vases emblématiques de la céramique funéraire de l'époque classique. Sur cet exemple polychrome (**Prothésis I-9**), de facture très fine et appartenant au groupe dit des *Huge Lekythoi* en raison de sa grande taille, les trois personnes présentes portent des habits foncés. La femme de gauche, qui porte un panier, est vêtue d'un *péplos* marron. Celle qui se penche sur la couche funèbre de son fils porte, elle, un chiton ionien tirant vers le noir, surmonté d'un manteau rouge-brun. Enfin, l'homme âgé présent à la tête de la couche, probablement le père du jeune homme exposé, est enveloppé dans un manteau violet. Il s'agit du dernier exemple de prothésis peint sur un lécythe, puisque le vase en question date de 400 av. J.-C. environ⁷⁸.

Des lécythes plus anciens comportaient déjà le même schéma, à l'image de celui du Peintre de Sabouroff (**Prothésis I-1**), trouvé à Erétrie et datant du milieu du V^e s. av. J.-C., qui montre trois personnes placées de façon presque identique à celles du lécythe précédent. L'homme qui se trouve à la tête du lit est ici vêtu d'un manteau rouge foncé, tout comme la femme à gauche de la représentation, ce qui couvre en partie son chiton à manches clair. Enfin, la femme qui se penche et touche le défunt porte elle aussi un manteau rouge foncé, qui laisse à peine voir sa tunique.

Le schéma visible sur le lécythe beaucoup plus récent du groupe des *Huge Lekythoi* (**Prothésis I-9**) n'est donc pas tout à fait respecté, puisque des éléments vestimentaires plus clairs apparaissent sur ce second exemple (**Prothésis I-1**). Mais l'important reste que les silhouettes sont au premier abord très foncées, puisqu'elles portent toutes un manteau rouge, une couleur que l'on s'est plu à utiliser fréquemment sur les lécythes⁷⁹.

D'autres fois, une majorité de proches présents portent des vêtements foncés, tandis que les autres non, ce qui est par exemple le cas sur un lécythe conservé au Musée du Pirée (**Prothésis I-16**) et un autre conservé à Vienne (**Prothésis I-15**), approximativement de la même période (440-420 av. J.-C.). Celui du Pirée (**Prothésis I-16**) montre un homme et deux femmes au chevet du mort. L'homme et la femme placés à chaque bout du lit d'exposition ont des vêtements sombres, contrairement à la femme au second plan, dont le chiton est clair. Sur le lécythe de Vienne (**Prothésis I-15**), la femme de gauche porte un himation marron et un chiton bleu. La seconde, derrière le lit comme à chaque fois, est vêtue d'une tunique blanche, surmontée d'un *ependytès* bleu. Enfin la troisième femme, toute proche de la tête de la défunte, a pour seul habit un chiton blanc, qu'aucune pièce de tissu plus foncée ne recouvre. Il

⁷⁸ OAKLEY 2004, p. 85.

⁷⁹ OAKLEY 2004, p. 77.

est vrai qu'il s'agit sans doute ici d'une servante, au regard de ses activités : elle porte un panier à offrande d'une main et évente le cadavre de l'autre. Qu'elle n'ait revêtu aucun des vêtements foncés du deuil peut dès lors très bien s'expliquer.

On ne peut pourtant ériger cette constatation en règle absolue, car si l'on regarde un autre exemple de lécythe encore, réalisé dans l'entourage du Peintre de la Femme (**Prothésis I-14**) vers 430-420 av. J.-C., on peut voir que la figure féminine de gauche est habillée en rouge foncée elle aussi, tandis que la seconde, de laquelle aucun signe de servilité ne transparaît, non. Son chiton ceinturé est blanc et les lignes noires verticales qui y ont été apposées par le peintre doivent juste indiquer les plis de celui-ci. Du vêtement du troisième personnage, sans doute masculin, il ne reste en revanche aucune trace.

Deux des personnes présentes sur cet autre vase (**Prothésis I-6**), respectivement une femme au pied de la couche et un homme à la tête de celle-ci⁸⁰, sont également vêtus de rouge-brun, alors qu'il en va différemment de la seconde femme, au centre derrière le lit. Notons que leurs vêtements s'accordent là avec l'*épibléma* du mort lui-même⁸¹.

En Italie, les données ne semblent pas contradictoires par rapport aux représentations déjà prises en considération, au premier abord du moins.

Si nous regardons à nouveau les deux femmes prenant soin de la défunte figurée dans la tombe 87 de Spina Gauda (**Prothésis IV-10**), nous pouvons constater qu'elles portent toutes les deux des tuniques rouge foncé. Dans la tombe 51 d'Andriuolo (**Prothésis IV-2**), les trois femmes entourant la morte sont vêtues de façons similaires, si ce n'est que la tunique de celle de gauche n'a pas de manches. Les trois tuniques en question sont en effet toutes de couleur amarante⁸², c'est-à-dire d'un rouge vineux. En revanche, la figure mal conservée, à gauche, consiste en un petit garçon qui est, lui, habillé d'une tunique et d'un manteau blancs, tout juste rehaussés d'un peu de rouge (dans les motifs qui décorent la tunique, ainsi que dans la bordure du manteau). Cas de figure assez similaire avec la tombe 47, toujours en provenance d'Andriuolo (**Prothésis IV-1**). Il s'avère que les femmes, difficilement visibles sur la droite de la plaque Ouest, sont majoritairement vêtues de couleurs sombres : la première porte une tunique rouge, surmontée d'un manteau marron, tandis que la tunique de la seconde, certes blanche, est tout à fait cachée par le manteau marron porté par-dessus, ainsi que par le voile rouge posé sur la tête de cette femme. La situation change avec les figures masculines présentes à gauche de la même scène. L'homme visible au pied du lit, à l'instar du petit garçon dont nous parlions à propos de la tombe 51 (**Prothésis IV-2**), est habillé en blanc, le

⁸⁰ L'homme seul est visible sur la fiche du catalogue.

⁸¹ Pour la notion d'*épibléma*, voir *infra*, p. 216.

⁸² « lungo vestito di colore amaranto » (PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992, p. 330).

rouge ne servant qu'à donner une petite touche colorée à l'ensemble, au travers de motifs et de bordures. Viennent derrière cet homme deux petits garçons, le premier de taille vraiment très réduite, le second un peu plus grand. Sans entrer dans le détail, disons que leurs vêtements suivent les mêmes principes que ceux de l'homme qui les précède, avec la couleur blanche qui domine.

Sur plusieurs autres exemples de tombes paestanes en revanche, le fait de s'habiller dans des tons majoritairement clairs s'étend à la majorité, si ce n'est à tous les participants à la prothésis, quel que soit leur sexe. Nous pouvons effectivement citer plusieurs cas à Paestum où les tons clairs dominent l'habillement des participants à l'exposition. Par exemple, la tombe 1 de Vannullo (**Prothésis IV-5**), celle qui fit autrefois l'objet d'un séquestre (**Prothésis IV-6**), mais aussi les tombes n° 2/1971, 53 ou encore 58 d'Andriuolo (**Prothésis IV-7**, **Prothésis IV-3**, **Prothésis IV-4**). Sur la plaque Nord de la tombe 1 de la nécropole de Vannullo (**Prothésis IV-5**), l'aulète sur la gauche est tout vêtu de blanc. Les trois femmes présentes portent elles aussi des tuniques blanches, bordées de rouge. Celle du milieu, au second plan derrière le lit, porte cependant en sus une sorte de « cape » rouge qui se noue autour du cou. Dans la seconde tombe évoquée (**Prothésis IV-6**), tunique blanche et manteau de même couleur sont à nouveau les habits de l'aulète, juste rehaussés de rouge, comme toujours, dans les motifs et les bordures qui les composent. Tandis que les femmes, si elles arborent des voiles rouges, apparaissent comme des figures claires, portant des vêtements à plis rouges. Pour Andriuolo, considérons d'abord la tombe n° 2 (**Prothésis IV-7**). Trois femmes sont présentes. La tunique de la première est blanche, agrémentée de plis rouges. Celle de la deuxième également est entièrement blanche et sans manches, tandis que la troisième femme est vêtue de jaune. Dans la scène de prothésis de la tombe 53 (**Prothésis IV-3**), pour ne se concentrer que sur les deux femmes qui sont placées au plus près de la défunte et dont nous avons un détail en couleur dans notre catalogue, celles-ci portent des tuniques blanches et des voiles jaunes. Enfin dans la tombe 58 (**Prothésis IV-4**), sur la plaque où est figurée une défunte allongée, l'unique femme qui soit auprès d'elle porte un voile rouge, mais surtout une tunique blanche, dont les plis sont soulignés de rouge, comme nous avons déjà vu faire ailleurs (**Prothésis IV-6**, **Prothésis IV-7**).

En dehors de la couleur des vêtements, nous voulions souligner la façon particulière de les porter dans au moins l'une des scènes d'exposition prises en compte dans ce corpus. Il s'agit d'un lécythe attribué au Peintre de Sabouroff, conservé à New York (**Prothésis I-6**). L'homme situé à la tête de la couche funèbre est tout enveloppé dans son himation, qui lui couvre l'arrière de la tête également. Nous pouvons voir deux raisons à cette attitude. La première symboliserait le repli sur soi induit par le chagrin immense. La seconde, plus

pratique, renverrait à la peur de la souillure. Il est vrai que pour un homme surtout⁸³, celui-ci se trouve très près du défunt.

Les quelques femmes dont l'himation fait voile également dans nos exemples céramiques ne donnent pas du tout la même impression (**Prothésis I-1**, **Prothésis I-29**), puisqu'elles sont engagées dans la préparation à la prothésis ou qu'elles touchent le mort dans un dernier adieu. Pas de notion de protection alors, mais davantage de respect envers le défunt, dont elles semblent être particulièrement proches aussi en terme de relation familiale⁸⁴.

Quant aux autres hommes présents lors des expositions funèbres visibles sur les vases, ceux-ci sont pour la plupart représentés vêtus de leur himation leur laissant le bras droit, une partie du torse et toute la tête libres.

Les peintures funéraires de Paestum présentent un bon nombre de femmes portant un voile à proximité des défunts, sans que nous ayons pu établir un parfait systématisme du procédé. Pour en revenir aux tuniques que portent les femmes entourant la morte sur la paroi concernée de la tombe 53 d'Andriuolo (**Prothésis IV-3**), l'épaule droite des deux premières femmes visibles de chaque côté du lit est dénudée, de sorte à renforcer l'aspect de pleureuses, peut-être bien professionnelles, exploités là.

Nous ferons enfin la remarque que dans tous nos exemples, les femmes qui assistent à l'exposition sont pieds nus. Il en va de même pour les figures masculines, à l'exception de quelques-unes, sur des supports en provenance d'Italie uniquement, qui portent des bottes (**Prothésis I-29**, **Prothésis IV-1**).

L'apparence particulière des personnes endeuillées, relatives à toutes les manifestations physiques du deuil que nous allons décrire ci-après, semble logiquement se poursuivre après les funérailles. Les habits sont encore portés foncés pendant un certain temps, nous l'avons dit⁸⁵, et apparemment aussi que les femmes attendent avant de recommencer à se maquiller. En effet, chez Lysias encore (*Sur le meurtre d'Eratosthène*, 14), le narrateur est choqué d'apercevoir sa femme

« fardée, trente jours à peine après la mort de son frère »⁸⁶.

Une fois de plus, ce sont les femmes que le deuil concerne le plus intensément et le plus longtemps, ici du point de vue de l'apparence, elles qui sont les plus marquées physiquement

⁸³ L'identité de cette figure est notée comme masculine dans la plupart des publications, alors que sa relative jeunesse a pu en faire douter à l'occasion, mais il est vrai que le défunt lui-même paraît très jeune, donc si cette personne est son frère ou son père, cela s'explique.

⁸⁴ Probablement les mères des défunts considérés.

⁸⁵ Cf. *supra*, p. 41 – Lys., *Agor.* 40.

⁸⁶ Trad. L. Gernet et M. Bizos, 1959 (4^{ème} éd.), p. 32.

par l'événement, puisqu'il les prive durant toute une période d'une part de leur féminité, à savoir déjà les étoffes colorées et les artifices esthétiques, pour ce que nous pouvons dire pour l'instant.

Voilà pour le nombre, la nature, l'emplacement et l'allure des participants à la prothésis, mais quelles actions caractérisent ces personnes une fois que le défunt a été préparé par leurs soins ?

III. 2) Rôles et attitudes des proches lors de l'exposition funèbre

Si ces femmes, ces hommes et ces enfants sont présents, c'est bien évidemment pour veiller le mort, le pleurer et lui rendre hommage. Nous mêlerons à suivre des témoignages qui ont trait autant au deuil en général qu'à la prothésis en particulier, car nous estimons qu'il s'agit d'un bon complément d'information.

Le fait de se lamenter en période de deuil est très diversement décrit du point de vue du vocabulaire. En effet, si nous faisons un point bref sur les façons de nommer les pleurs et les chants funèbres dans le texte, le mot le plus courant pour désigner ces derniers est bien entendu celui de *thrène* (θρῆνος)⁸⁷, mais nous trouvons aussi celui de γόος, qui désignerait un chant plus personnel et particulièrement intense déjà en usage aux temps homériques⁸⁸, ainsi que quelquefois κομμός⁸⁹, ἰαλεμος ou encore ἐπικήδειον⁹⁰. Chez Homère, d'après l'étude de G. Holst-Warhaft sur les lamentations féminines⁹¹, le mot le plus fréquemment utilisé était alors γόος, alors que θρῆνος n'apparaît que deux fois dans ses épopées, mais précisément à l'occasion de deux prothésis, celle d'Achille (*Od.* XXIV, 58-62) et celle d'Hector (*Il.* XXIV, 720-723). Ce terme ne devient beaucoup plus présent dans les textes qu'à l'époque classique et ce dès chez Pindare, car nous lisons dans la huitième *Isthmique* (VIII, 6) dédiée à Cléandre, un jeune homme originaire d'Egine et vainqueur au pancrace, peu après 480 av. J.-C. :

⁸⁷ RUDHART 1992², p. 182 et s. ; DELAVAUD-ROUX 1994, p. 115 ; BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002, p. 58 ; BRECOULAKI 2006 (2), T. I, p. 386, n. 1 ; etc.

⁸⁸ VERMEULE 1979, p. 15 ; DERDERIAN 2001, p. 31 ; GARLAND 2001², p. 30.

⁸⁹ Notamment dans le contexte de la tragédie (LAWLER 1978, p. 82-83).

⁹⁰ VERMEULE 1979, p. 15.

⁹¹ Voir HOLST-WARHAFT 1992, p. 111.

« Même après sa mort, les chants (ᾠοιδαί) ne lui firent pas défaut : près de son bûcher, près de son tombeau, les vierges de l'Hélicon vinrent prendre place, et elles répandent sur lui l'hommage d'un thrène glorieux (θρῆνόν πολύφαιμον) »⁹².

Notons chez ce poète l'allusion au chant non seulement par l'intermédiaire du thrène, mais également le mot « ᾠοιδή » dans sa forme dorienne, un terme qui se comprend bien dans le contexte d'épinicie où nous nous trouvons. Le commentaire nous précise que le mot traduit ici par « glorieux » est compris par d'autres comme signifiant « à plusieurs voix » et ferait donc allusion à un chœur.

Cette seconde hypothèse nous mène justement à préciser que le *thrène* pouvait aussi être chanté par des chœurs professionnels au cours des funérailles⁹³, les Cariennes s'en étant même fait une spécialité, selon cette allusion de Platon, notamment (*Leg.* VII, 800d-e) :

« S'il faut vraiment que, à certaines dates, les citoyens entendent de pareils gémissements (οἶκτων), non pas en des jours purs, mais en des jours néfastes, il faudrait alors faire plutôt venir du dehors des chœurs de chanteurs à gages (μεμισθωμένους ᾠδοῦς), comme les gens qu'on loue aux funérailles, pour escorter les morts aux accents de la musique carienne »⁹⁴.

Et nous trouvons au moins une autre allusion au *thrène* dans l'œuvre du philosophe, dans la *République*, au cours d'un dialogue entre Socrate et Glaucon portant sur des questions de techniques musicales (*Rép.* I, 398 d-c).

Précisons encore que le verbe κλαίειν, utilisé à propos des pleurs, signifie toujours que la personne est réellement en larmes, qu'elle les laisse couler⁹⁵. L'on rencontre aussi κλαυθμός, ἄχνησθαι ou ὀδύρεσθαι⁹⁶. Le mot encore employé aujourd'hui en Grèce moderne pour désigner les lamentations est « μοιρολόγι », un terme apparu pour la première fois vers 300 ap. J.-C., dans le *Roman d'Alexandre* du Pseudo-Callisthène⁹⁷.

La première constatation qui semble ensuite s'imposer est qu'en ce qui concerne les types de sources écrites, celui des textes législatifs associés au domaine funéraire ne fournit aucun apport au sujet du fonctionnement des lamentations lors de la prothésis. Mais a-t-on vraiment besoin de dire à des proches comment pleurer ou honorer leur parent décédé dans l'intimité de

⁹² Trad. A. Puech, 1961 (3^e éd.), p. 79.

⁹³ RUDHART 1992², p. 183.

⁹⁴ Trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 29.

⁹⁵ DERDERIAN 2001, p. 29.

⁹⁶ Pour une étude détaillée des termes recouvrant la notion de lamentation, voir DERDERIAN 2001.

⁹⁷ HOLST-WARHAFT 1992, p. 40.

la maison ? Comment en effet pourrait-on réguler les pleurs ou l'absence de ceux-ci, le ressenti de chacun dans un moment de deuil ? Et c'est d'ailleurs en substance ce qu'on lit chez Platon qui, dans sa vision législative idéale, déclare (*Leg.* XII, 960a) :

« Qu'on pleure le mort, il ne convient ni de l'ordonner ni de l'interdire, mais il faut interdire les lamentations et les cris hors de la maison (θρηνεῖν δὲ καὶ ἔξω τῆς οἰκίας φωνῆν ἐξαγγέλλειν ἀπαγορεύειν)... »⁹⁸.

Dans l'intimité de la maison donc, chacun compose avec ses émotions, ou presque. L'on sait bien que femmes et hommes ne se comportent pas de la même façon dans ce qui touche aux funérailles. Se laisser aller à de vifs pleurs et à des cris est associé à la femme et non pas à l'homme, qui se doit de rester autant que possible digne et mesuré, de faire montre de l'une des vertus cardinales pour les Grecs de l'Antiquité : la « σωφροσύνη »⁹⁹. Parmi les auteurs qui ont évoqué l'idée, nous trouvons Platon encore, qui écrivait dans la *République* (III, 395d-e) :

« Alors nous ne permettrons pas, dis-je, à ceux (...) dont nous disons qu'ils doivent devenir des hommes de bien, d'imiter (...) une femme, jeune ou moins jeune, qui injurie un homme ou qui, face aux dieux, les querelle et se compare à eux, parce qu'elle se croit heureuse, ou qui au contraire est plongée dans le malheur, la souffrance, et les lamentations (θρήνοις) »¹⁰⁰.

De cette insistance de Platon à évoquer les lamentations, et de manière si négative, nous reparlerons au moment de les étudier dans le contexte public de l'ekphora¹⁰¹.

Il est temps d'introduire ici une nouvelle catégorie de source écrite concernant les rites et les monuments funéraires grecs : l'*Anthologie palatine*. Cet ouvrage est, comme son nom l'indique, un choix, une sélection d'inscriptions grecques, d'époque hellénistique pour la plupart. Des épigrammes de natures très diverses, puisque tantôt descriptives, tantôt amoureuses, érotiques, funéraires ou encore votives. Toutes ne doivent pas avoir été gravées sur des monuments réels, ce qui rend cette source ambiguë du point de vue de sa nature, bien que les informations contenues n'en demeurent pas moins importantes pour notre étude. Celles qui nous intéressent en particulier, les épigrammes funéraires, sont compilées au livre VII de ladite *Anthologie*¹⁰².

⁹⁸ Trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 73.

⁹⁹ McNIVEN 2000, p. 71.

¹⁰⁰ Trad. P. Pachet, 1993, p. 162.

¹⁰¹ Cf. *infra*, p. 105.

¹⁰² *Anth.*, L. VII (éd. Waltz, 1960, 2^{ème} édition, T. IV et V).

Une première épigramme, certes pétrie de métaphores, peut cependant nous donner une bonne image des manifestations physiques associées aux endeuillés dans le monde grec. Elle est attribuée à Antipater de Sidon, auteur du II^e s. av. J.-C.¹⁰³ :

« Infini, Ptolémée, fut à ton sujet le deuil de ton père ; infini aussi celui de ta mère :
elle s'arracha son abondante chevelure (θαλερούς ἤκισατο πλοκάμους) ; ton gouverneur,
en poussant de grands gémissements (πολλὰ ὀλοφύρατο), amoncela sur sa tête,
de sa main belliqueuse, une cendre épaisse (κόνιν). La grande Egypte s'arracha la chevelure
(χαίταν), la vaste maison d'Europe gémit et, assombrie de chagrin,
Séléné elle-même quitta les astres et les sentiers des cieux. Tu es mort de la peste qui
ravageait tout le pays (...) ».

Comme le précise la note qui accompagne le texte édité par P. Waltz en 1960, il semblerait que le défunt en question ait pu être Ptolémée Eupator, le fils de Ptolémée Philométor, mort de maladie à dix-huit ans environ¹⁰⁴. Mais là n'est pas le propos réel. Tout l'intérêt de cette épigramme réside dans la description qu'elle fait des possibles comportements des personnes qu'un deuil vient de frapper : pleurs, gémissements, salissure et cheveux arrachés. Voilà, en effet, les gestes que l'on peut imaginer être accomplis par les proches qui assistent à la prothésis lorsqu'ils pleurent le mort.

Avant de poursuivre avec d'autres épigrammes, précisons que la prothésis en elle-même, et de fait les comportements des endeuillés dans ce cadre, mais aussi les manifestations du deuil en général, n'ayant pour ainsi dire pas ou que peu changé entre les périodes classique et hellénistique, les deux époques en question sont traitées en même temps du point de vue des textes, ce qui implique une prise en compte de ceux-ci qui ne sera pas forcément chronologique. Mais revenons à d'autres épigrammes qui peuvent nous éclairer, et à l'une d'elles, qu'il n'est pas possible de dater – comme il arrive souvent dans l'*Anthologie* – puisque son auteur présumé, Andronikos, n'est pas identifié. Voici son œuvre¹⁰⁵ :

« Digne de pitié certes, tu t'en es allée vers la sombre demeure d'Achéron, chère
Démocratéia, et à ta mère tu as laissé les pleurs. Celle-ci, quand tu fus morte, avec un fer
fraîchement aiguisé a coupé les boucles blanches de sa tête âgée ».

¹⁰³ *Anth.*, L. VII, n° 241 (éd. Waltz, 1960, 2^{ème} édition)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 159-160.

¹⁰⁴ N. 2 (épigr. n° 241).

¹⁰⁵ *Anth.*, L. VII, n° 181 (éd. Waltz, 1960, 2^{ème} édition)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. Des Places, Paris, T. IV, p. 133.

La mère de Démocratéia, qui a vécu le moment contre-nature de devoir enterrer sa fille, pleure et se coupe les cheveux. Abîmer sa chevelure, en l'arrachant ou en la coupant, semble être l'une des manifestations physiques du deuil.

Parmi les actes violents pouvant survenir à l'annonce d'un décès, il en est un autre qu'évoque Persès de Macédoine (fin IV^e-début III^e s.), à propos d'une jeune défunte :

« Tu es donc morte avant l'hymen, Philainion, et ta mère Pythias ne t'a pas conduite,
l'heure venue, à la chambre d'un fiancé ; mais les joues déchirées
pitoyablement (ἐλεεινὰ καταδρύψασα παρειάς), à quatorze ans elle t'a ensevelie
dans cette tombe (τάφῳ) »¹⁰⁶.

En dehors de ces gestes forts, que les femmes peuvent être amenées à exécuter au moment de la mort d'un proche, se lamenter reste une action bien compréhensible et dont on ne peut concevoir qu'elle n'ait pas sa place lors de l'exposition. D'autres textes de l'*Anthologie* y font encore référence, comme ces touchantes lignes composées pour une jeune fille par Parménion de Macédoine¹⁰⁷, au I^{er} s. av. J.-C. :

«
¹⁰⁸ Hadès fut le premier à ravir la virginité de Crockalê. Le chœur nuptial s'arrêta pour
entonner les lamentations (γόους) ; quant aux attentes des époux, ce ne fut pas la chambre
nuptial qui les apaisa, mais le tombeau (τάφος) ».

En dehors des épigrammes contenues dans l'*Anthologie*, qui se veulent très descriptives, il faut souligner que les inscriptions funéraires quelque peu développées qui ont été découvertes gravées sur des monuments se font elles aussi l'écho des cris et des pleurs en général au moins, mais qui sont si symboliques de la prothésis également.

Ainsi, une stèle de marbre blanc en provenance de Rhénée, datée du dernier tiers du III^e s. av. J.-C., évoque les « cris déchirants » (περικωκύσασα) et la « plainte infinie » (μυρίον πένθος) d'une femme qui a mis son mari au tombeau¹⁰⁹.

Un autre monument de Rhénée, daté de la seconde moitié du II^e s. av. J.-C., outre de faire référence aux lamentations, mentionne aussi les thrènes, le fait de se frapper la poitrine et de dénouer ses cheveux en cas de deuil¹¹⁰.

¹⁰⁶ *Anth.*, L. VII, n° 487 (éd. Waltz, 1960, 2^{ème} édition)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 64.

¹⁰⁷ *Anth.*, L. VII, n° 183 (éd. Waltz, 1960, 2^{ème} édition)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. Des Places, Paris, T. IV, p. 134.

¹⁰⁸ Il manque le premier vers du premier distique.

¹⁰⁹ Monument n° 467 in COUILLOUD 1974, p. 204.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, pleurer la mort des siens – amis, parents ou compagnons d’association – n’a pourtant pas toujours été bien considéré dans l’Antiquité grecque.

Ainsi, les manifestations de tristesse ne devaient sans doute pas être démonstratives à Sparte, cité versée principalement dans l’art de la guerre, dont les habitants se devaient d’être forts. En effet, l’austérité spartiate se ressentait jusque dans le cœur des mères, comme en témoigne ces lignes, tirées des *Apophthegmes Laconiens* de Plutarque (*Ap. Lac., Anonymes*, n° 2) :

« Une autre {mère laconienne}, ayant su que son fils était tombé au cours d’un affrontement,
dit :

Que soient pleurés (κλαιέσθωσαν) les lâches ; moi, enfant, c’est
sans larmes (ἄδακρυς) que je t’ensevelis, toi, mon fils et
celui de Lacédémone »¹¹¹.

Tomber après avoir combattu jusqu’au dernier souffle constituait une apothéose pour les Spartiates. Alors si la mère du soldat ne pleure pas sur son courageux fils ce n’est pas celle d’un pleutre qui le fera (*Ap. Lac., Anonymes*, n° 1) :

« Une autre Laconienne immola comme indigne de la patrie un fils qui avait abandonné son
poste, en disant :

‘Ce n’est pas mon rejeton !’. Et sur elle, voici l’épigramme :

Va-t-en, vil rejeton, par les ténèbres, et qu’en
haine de toi l’Eurotas n’y coule point, fût-ce
pour les biches pleureuses. Misérable avorton,
mauvaise espèce, va-t-en chez Hadès, va-t-en ;
ce qui n’est pas digne de Sparte, non plus ne
l’ai-je engendré

(τὸ μὴ Σπάρτας ἄξιον οὐδ’ ἔτεκον) »¹¹².

Chez les Pythagoriciens, pratique inédite, le silence complet était même requis au moment du grand saut dans l’au-delà, sous peine d’attirer les mauvais esprits ou de perturber l’élévation de l’âme, son élan « anagogique »¹¹³.

¹¹⁰ Monument n° 484 in COUILLOU 1974, p. 213.

¹¹¹ Trad. F. Furhmann, 1988, p. 248.

¹¹² Trad. F. Furhmann 1988, p. 247.

¹¹³ BOYANCE 1972, p. 136-139. Il existe une troisième explication possible. En effet, tout sacrifice s’accomplissait chez les Pythagoriciens dans le silence le plus complet. La mort, soit la séparation de l’âme et du corps, pourrait donc être vue comme un sacrifice de nous-mêmes (p. 137). Notons qu’il n’y avait apparemment aucun recours à la musique également dans tout le déroulement des funérailles selon les principes

En dehors de ces cas particuliers, les apports des différentes sources textuelles concernant les manifestations physiques du deuil lors de la prothésis et les lamentations en particulier, sont assez similaires. Voyons quelles autres sources encore il nous reste à prendre en compte.

Pleurer et s'arracher les cheveux est une attitude que nous retrouvons chez Homère déjà, dans l'*Iliade* comme dans l'*Odyssée*. Dans l'*Iliade*, nous pouvons par exemple citer deux passages, dont le premier que nous avons évoqué en partie plus haut¹¹⁴ et que voici plus développé (XVIII, 22 et s.) :

« Il dit ; un noir nuage de douleur enveloppe Achille. A deux mains il prend la cendre du foyer, la répand sur sa tête, en souille (ἥσχυνε) son gentil visage. Sur sa tunique de nectar maintenant s'étale une cendre noire (μέλαιν' ἀμφίζανε τέφρη). Et le voici lui-même, son long corps allongé dans la poussière ; de ses propres mains il souille (ἥσχυνε), il arrache (δαΐζων) sa chevelure. Les captives, butin d'Achille et de Patrocle, le cœur affligé, poussent de grands cris (ῥαχον) et sortent en courant entourer le vaillant Achille. Toutes, de leurs mains, se frappent (πεπλήγοντο) la poitrine ; aucune qui ne sente ses genoux rompus »¹¹⁵.

Et un peu plus loin, nous lisons encore (XVIII, 314 et s.) :

« Les Achéens, eux, toute la nuit gémissent et pleurent (ἀνεσπενάχοντο γοῶτες) sur Patrocle ; et le fils de Pélée entonne une longue plainte (γόοιο), en posant ses mains meurtrières sur le sein de son ami. Il sanglote sans répit. Tel un lion à crinière, à qui un chasseur de biches a enlevé ses petits, au fond d'une épaisse forêt, et qui désespère d'être arrivé trop tard »¹¹⁶.

Dans l'*Odyssée* également, référence est faite aux mêmes rites, comme au chant XXIV (45-46) :

« Sur toi, les Danaens, pleurant à chaudes larmes (δάκρυα θερμὰ), coupaient leurs chevelures (κείραντό) »¹¹⁷.

Chez Homère encore, on peut trouver des allusions aux lacérations auxquelles les femmes ont parfois recours au moment du deuil, comme dans ce dialogue entre Diomède et Alexandre, le second venant de toucher d'une flèche le premier (*Il.* XI, 390 et s.) :

« Le trait ne compte pas, qui vient d'un lâche et d'un homme de rien. Il en est autrement des miens. Si peu qu'il touche, mon trait, à moi, est acéré ; il fait sur l'heure un mort – un mort

pythagoriciens, du moins d'après le peu de sources que nous possédons et qui sont, de plus, souvent difficiles à appréhender (p. 144).

¹¹⁴ Voir *supra*, p. 12.

¹¹⁵ Trad. P. Mazon, 2007, p. 59.

¹¹⁶ Trad. P. Mazon, 2007, p. 81.

¹¹⁷ Trad. V. Bérard, 2002 (2^{ème} éd.), p. 273.

dont la femme a les joues déchirées (ἀμφίδρυφοί), dont les enfants sont orphelins ; tandis qu'il rougit lui-même de son sang le sol sur lequel il pourrit, et qu'il compte autour de lui beaucoup plus d'oiseaux que de femmes »¹¹⁸.

Ce qu'on croit d'ordinaire réservé aux femmes aux époques qui nous concernent, les pleurs et les cheveux coupés, est associé chez Homère à des figures masculines. Bien entendu, nous nous trouvons-là dans un contexte très particulier, épique et guerrier, qui ne peut laisser présager exactement de ce qui se passait au sein de l'*oikos* dans ces temps très anciens et encore moins aux époques suivantes.

Environ deux cents ans après la mise en forme des textes homériques, au début du VI^e s. av. J.-C., Solon instaura une loi portant sur le luxe des rites funéraires, mais aussi sur leur déroulement propre, sur leur ampleur. Cette loi fut référencée aussi bien par l'auteur latin Cicéron (*De leg.* II, 25, 64), que par le grec Plutarque dans sa *Vie de Solon* (21, 6), qui note :

« Il leur interdit de se meurtrir la peau en se frappant (κοπτομένων), de faire des lamentations affectées (θρηνεῖν) et de pleurer (κωκύειν) sur un autre que celui dont on fait les funérailles »¹¹⁹.

Et pourtant, on peut lire dans toute la littérature grecque antique que les lamentations, et parfois encore les lacérations, les coups et la mise en pièces des chevelures constituaient les manifestations de deuil les plus courantes. Nous parlons de toutes ces manifestations physiques du deuil dans ce passage consacré à la prothésis, cependant il est clair qu'une partie d'entre elles peut avoir lieu en amont, et ce sont alors, nous le verrons, les conséquences de ces gestes de tristesse dont les scènes d'exposition se font les témoins au travers de l'iconographie. Si nous tenons à préciser ce point dès lors, c'est que certains textes littéraires vont dans ce sens également, en parlant des pleurs et du reste de façon générale. Ils évoquent des personnages qui se lamentent à la seule annonce d'un décès, bien avant que d'être dans le contexte de la prothésis, si tant est qu'ils puissent y figurer. Trois exemples en particulier, tous tirés d'Euripide, illustrent cette idée.

Le premier passage provient de l'*Iphigénie en Tauride* (144-147) et intervient lorsque l'héroïne éponyme apprend le soi-disant décès de son frère Oreste :

« Je suis plongée, ô mes suivantes,
dans les plus amères des plaintes (δυσθρηνήτοις θρήνοις),
chants lugubres qui font taire les lyres (άλύροις ἐλέγοις),
se détourner les Muses,

¹¹⁸ Trad. V. Bérard, 2002 (2^{ème} éd.), p. 127.

¹¹⁹ Trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux, 1961, p. 35.

gémissements (κατακλαιομένα) de deuil, douleur, douleur! »¹²⁰.

Avant de voir le cadavre de son frère, Iphigénie est versée dans les plaintes et les gémissements du deuil. Voyons maintenant comment réagit la captive Andromaque qui, dans *Les Troyennes* (626-627), aperçoit le corps de Polyxène sacrifiée, et à qui elle ne pourra rendre les honneurs au cours d'une exposition :

« Je l'ai vue de mes yeux ; j'ai pu descendre de ce char,
la recouvrir de mon manteau et sur son corps me frapper (κάπεκοψάμην)
la poitrine »¹²¹.

Du même ordre que la lacération des joues, les coups que l'on peut se donner sur la poitrine ou parfois sur la tête restent les gestes parmi les plus violents et les plus spectaculaires des endeuillés.

Enfin dans *Oreste*, voici les mots prononcés par Electre, qui entame son deuil à la simple annonce des morts prochaines de son frère et d'elle-même (960 et s.) :

« J'entonne ma plainte (στεναγμόν), ô terre des Pélasges, enfonçant un ongle blanc à
travers mes joues (τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχά διὰ παρηίδων), sanglant outrage !
Et sur ma tête les coups résonnent (κτύπον), offrande due à celle qui habite sous la terre, la
belle enfant souveraine des morts. Que la terre des Cyclopes, le chef rasé sous le fer, clame
les calamités de la maison (πήματ' οἴκων) ! Le chant de pitié, de pitié, le voici venir pour
ceux qui vont mourir (Ἑλεος ἔλεος ὅδ' ἔρχεται), après avoir été jadis les capitaines de
l'Hellade ! »¹²².

Voyons désormais des passages où la liste des rites de deuil pratiqués par les proches est particulièrement exhaustive et nous reviendrons par la suite plus précisément sur toutes les manifestations physiques évoquées.

Pour l'époque classique, nous pouvons à nouveau nous tourner du côté d'Euripide. Le personnage éponyme de sa pièce *Hélène* fait, aux vers 362 et s., le douloureux constat de la chute de Troie :

« Pour un crime que nul ne commit
tu as souffert et tu pérís, ô Troie infortunée !
Parce que Cypris m'a donné un cadeau,
que de sang a coulé, que de pleurs !
Elle en reçut le prix : peines sur peines, larmes sur larmes.

¹²⁰ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 780.

¹²¹ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 738.

¹²² Trad. L. Méridier, 2002⁴, p. 70-71.

*Les mères ont vu mourir leurs enfants,
les sœurs ont coupé leurs cheveux pour le deuil de leurs frères,
tombés aux rives de Scamandre !
La Grèce a poussé un long cri (βοᾶν),
le gémissement aigu des pleureuses (κελάδησε κάνοτότυξεν).
Ses deux mains ont frappé (ἔθηκεν) sa tête, et de sillons sanglants
ses ongles ont meurtri (πλαγαῖς) sa tendre joue¹²³ ».*

Les pleurs, les cris, les gémissements, les cheveux coupés, les coups et les meurtrissures : la « panoplie comportementale des endeuillés », possible avant ou pendant la prothésis, est ici solennellement passée en revue. Il en va de même dans les *Suppliantes*, avec le chœur des suivantes qui fait écho à celui des mères en ces termes (71 et s.) :

« Mes sanglots vont répondre aux tiens (γόων),
Entends les coups frappés
par les mains des servantes (ἄχοῦσι προσπόλων χέρεις) !
Pleurons avec qui pleure (ξυνωδοὶ κτύποι), souffrons avec qui souffre (ξυναλγηδόνες) !
Menons une danse (χορὸν) qui ravisse Hadès.
Ensanglantons nos ongles blancs, meurtrissons notre peau
(διὰ παρηδος ὄνυχᾶ λευκὸν αἵματοῦτε χρῶτά τε φόνιον),
Hommage des vivants aux trépassés
(τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὀρώσι κόσμος) !¹²⁴ ».

A nouveau sont cités les pleurs, les coups et les lacérations mais nous obtenons d'autres informations intéressantes également. La première est la raison pour laquelle les parents agissent de la sorte : pour honorer les morts, et peut-être pour contenter et apaiser leurs âmes toujours présentes¹²⁵. En faisant leurs adieux ainsi, les membres de la famille se placent eux-mêmes dans un état intermédiaire vis-à-vis du reste de la société. Ils sont, le temps de leur deuil, souillés comme le sont les cadavres. Ils se retrouvent de fait comme ces derniers lorsqu'ils sont exposés à la frontière entre le monde des morts et celui des vivants, ne correspondant pour ainsi dire plus, pour un temps, à aucun des statuts édictés par la société. La notion de danse peut, elle, être prise au sens littéral comme être vue telle la symbolique globale de tous ces rites funéraires, de ces gestes, cris et pleurs qui agitent les proches. Nous y reviendrons à travers les images.

¹²³ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 950.

¹²⁴ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 548.

¹²⁵ ROHDE 1987⁸, p. 164 et n. 48.

Enfin, dans le traité sur le deuil de Lucien, dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises, nous trouvons une description de prothésis qui corrobore les apports précédents (*Luct.* 12) :

« Après cela, ce sont les gémissements et les lamentations des femmes ; tout le monde pleure ; on se frappe la poitrine, on s'arrache les cheveux, on ensanglante ses joues ; parfois même on déchire ses habits, on répand de la poussière sur sa tête, et les vivants sont plus à plaindre que le mort ; car souvent ils se roulent contre le sol, tandis que le mort, dans sa tenue décente et belle, tout chargé de couronne, est exposé en l'air sur un lit élevé, et paré comme pour une procession solennelle »¹²⁶.

Les pleurs sont avant tout l'apanage des femmes, mais il semble que parfois hommes et enfants puissent aussi y céder, ce que l'iconographie nous confirmera. Autrement, sont une fois de plus répertoriés les coups, les meurtrissures, les cheveux qu'on s'arrache, le fait que l'on puisse se salir, mais aussi celui que l'on va parfois jusqu'à se jeter à terre et à déchirer ses vêtements. Endommager ses habits n'est finalement que le prolongement de toutes les autres manifestations de douleur et cette pratique est mentionnée à l'occasion dans les textes d'époque classique¹²⁷. En revanche, le fait de se rouler sur le sol n'est pas mis en exergue dans les autres sources. Il en va avec cette attitude de la dignité des personnes avant tout, mais aussi des lois qui régissent les funérailles depuis le VI^e s. avant notre ère. Si Lucien se plaît à en parler malgré tout, c'est parce qu'une fois de plus cela sert son propos critique et ironique. Nous pensons, en effet, qu'avec cette description, l'auteur veut nous montrer à quel point les gens peuvent tomber dans le ridicule. Pour lui, tous ces rites – qui sont pourtant la projection de schèmes culturels nécessaires à l'apprivoisement de la mort, pour que le défunt accomplisse son changement de statut et que les proches fassent leur deuil – sont assez risibles, si bien que « les vivants sont plus à plaindre que le mort » car le défunt, lui, est très digne « dans sa tenue décente et belle ». Lucien devait tenir ses contemporains, dans leurs actions rituelles, pour des superstitieux irrationnels. Un homme tel que lui, empreint de scepticisme et faisant la chasse aux impostures, n'aurait su décrire les rites funéraires d'une autre manière.

Enfin, le dernier comportement décelable à travers les textes et qui concerne uniquement les hommes s'apparente à un geste d'adieu au mort. C'est celui qu'effectue Oreste devant le tombeau d'Agamemnon. Dans les *Choéphores* d'Eschyle, le jeune homme prononce ces mots (9) :

¹²⁶ Trad. E. Chambry, 1950, p. 64.

¹²⁷ « J'ai fait craquer dans ma douleur et mis en lambeaux les tissus de lin qui voilent ma poitrine » clame le chœur des prisonnières de guerre dans les *Choéphores* d'Eschyle (vers 28-29, trad. E. Chambry, 1964, p. 180).

« ... je n'étais point là pour déplorer ta mort (ὄμωξα), ô mon père, et je n'ai pas étendu le bras (ἐξέτεινα χεῖρ') sur ton cadavre, quand on l'emporta de la maison »¹²⁸.

L'idée, bien qu'exprimée un peu différemment, est la même, par la suite, dans les *Suppliantes* d'Euripide, où Adraste dit (772-775) :

« La main levée pour saluer les morts (ἄρω χεῖρ'),
j'entonnerai, avec des larmes, le cantique d'Hadès, pour mes chers compagnons auxquels j'ai
le malheur de survivre, seul et désolé »¹²⁹.

III. 2) a. Attitudes masculines mises en images.

Sur ce dernier point, l'iconographie relaye les écrits et les complète au mieux, car elle nous permet de visualiser le genre de geste décrit, qui a lieu précisément lors de la prothésis tout d'abord et est effectivement réservé aux figures masculines. La céramique attique d'époque classique est notre source la plus prolifique sur ce point précis, mais le sujet est déjà traité sur les *pinakes* de la fin du VI^e s. av. J.-C., comme ici cette plaque en provenance du Céramique (**Prothésis I-35**) et sur laquelle on devine une scène d'exposition. L'homme barbu représenté sur la gauche, et dont l'état de conservation est plutôt bon comparé au reste du *pinax*, lève clairement la main dans la direction du défunt. Sur la plaque inscrite que nous avons déjà considérée (**Prothésis I-34**), tout un groupe d'hommes, cette fois, fait le geste de tendre le bras et lever la main. Il semble qu'il ne faille pas automatiquement l'effectuer dans une seule et même direction puisqu'ici la moitié des hommes se retrouve dans le sens inverse. Les bras des deux rangées d'hommes face à face en viennent à se croiser, ce qui rend le geste d'autant plus fort visuellement et participe de la théâtralité des scènes de prothésis.

Le vase qui suit, une *oenoché* attique, date lui du tout début du V^e s. avant notre ère (**Prothésis I-3**). L'exposition se termine et le corps va être emmené. Bien qu'une partie des participants s'affaire en tout sens, on constate¹³⁰ qu'un homme lève son bras droit en direction du défunt, comme un ultime adieu. Le fait que cet homme tienne une hache sur son épaule gauche indique sans doute qu'il est le charpentier qui se chargera de fermer le cercueil¹³¹. Nous avons là aussi la confirmation que la présence des proches parents n'est pas la seule autorisée lors de la prothésis et que les gestes rituels ne leur sont pas réservés non plus.

Ce geste d'adieu, d'hommage au mort, est reconnaissable sur d'autres vases encore et surtout sur des loutrophores, support où les hommes étaient encore représentés en grand nombre. Sur

¹²⁸ Trad. E. Chambry, 1964, p. 179.

¹²⁹ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 578.

¹³⁰ Voir détail de droite de la fiche du catalogue.

¹³¹ OAKLEY et NEILS 2003, p. 297.

celle du Peintre de Syracuse (**Prothésis I-4**), datée de 470 av. J.-C., on aperçoit à la tête de la couche un homme qui lève le bras au-dessus de la tête du défunt. Il est le premier de toute une série d'hommes peints sur l'autre côté du vase¹³². Sur le col, deux hommes accomplissent le geste face à face, comme nous l'avons déjà vu faire, tandis que sur la panse en revanche, les groupes se tournent le dos. Selon les individus représentés, le bras est plus ou moins tendu à l'horizontal ou levé haut, mais cela ne change en rien la signification du geste. Qu'elles soient face à face ou dos à dos, les figures masculines s'alignent, sont clairement disposées en rang, en ordre, comme il devait en être de l'attitude des hommes lors des funérailles.

Sur une seconde loutrophore, légèrement antérieure et due au Peintre de Kléophradès (**Prothésis I-17**), tous les individus masculins, à nouveau représentés de l'autre côté du vase, font le geste d'adieu au mort en tendant le bras. Le plus jeune agit exactement comme ses aînés, dans une attitude aussi ferme que celle de ses pairs, ce qui nous rappelle également que le Peintre de Kléophradès pratique un dessin rigoureux influencé par les artistes de la première génération du style sévère.

Ajoutons que les hommes accomplissent ce salut respectueux au défunt en entonnant parfois un chant funèbre qui, lorsqu'il est ainsi improvisé par les proches, peut être appelé « γόος »¹³³. Il est intéressant de noter à ce propos que là où les commentateurs francophones parlent simplement de « geste d'adieu », les Anglo-Saxons parlent de « valediction gesture », du latin *valedictio* : discours d'adieu. Là où le premier terme implique seulement une idée de mouvement, le second laisse la place à un complément d'attitude, celui de la parole, chantée ou non, qui peut l'accompagner. On en revient là aux dires d'Adraste¹³⁴, qui s'apprêtait à entonner le « cantique d'Hadès » en saluant ses compagnons défunts.

Mais ce geste est-il réellement réservé aux hommes ? Il n'y a aucun doute en ce qui concerne les images où des groupes de femmes et des groupes d'hommes se côtoient : aux femmes les bras levés au-dessus de la tête, aux hommes le salut bras tendu en direction du défunt. Si nous prenons quelques-uns des exemples où les femmes tendent le bras à leur tour, comme les lécythes **Prothésis I-7** (V^e s. av. J.-C.), **Prothésis I-1** (milieu du V^e s. av. J.-C.), **Prothésis I-16** (vers 440-430) ou encore **Prothésis I-15** (vers 430-420 avant notre ère), nous pouvons nous rendre compte que le geste n'est pas tout à fait identique à celui que font les hommes. Ces femmes tendent le bras en direction du défunt, mais en le levant beaucoup moins haut, et

¹³² Voir image de gauche de la fiche du catalogue.

¹³³ VERMEULE 1979, p. 15 ; cependant que, sous son aspect formel, cette lamentation serait réservée aux femmes – cf. DERDERIAN 2001, p. 25 et s.

¹³⁴ Voir l'extrait en p. 56 (Euripide, *Suppliantes*, 772-775).

leur paume de main, laissée à plat, est tournée vers le ciel¹³⁵. Cette constatation, ajoutée à celle que leur autre main est généralement portée à leur tête, nous permet de comprendre que le geste n'est pas ici un adieu ou un hommage. On peut y voir une interaction entre le personnage féminin, qui désigne le mort et exprime son désarroi tout à la fois, et nous, spectateurs de la scène peinte, à qui elle fait remarquer que la situation est tragique et désespérée.

Si nous en revenons au vrai geste d'adieu, tel qu'accompli par les hommes au moment de la prothésis, il est étonnant de constater que celui-ci s'opère parfois à la tombe également. Ce sont là encore des individus masculins qui tendent le bras en direction de la stèle, comme sur ce lécythe attique du Peintre de l'Inscription (**Monument I-1**), daté du second quart du V^e s. av. J.-C. Le vase montre un jeune homme, enroulé dans son himation, qui tend son bras gauche en direction du monument funèbre, exactement comme nous l'avons vu faire en contexte d'exposition. Peut-être y a-t-il une répétition d'attitude entre les deux instants, devant le cadavre et devant son monument symbolique, car par ailleurs des pleureuses sont aussi bien représentées dans les deux contextes¹³⁶. Le geste n'a peut-être pas pu être effectué lors de la prothésis, comme le cas se présente avec Oreste¹³⁷, se plaignant au tombeau d'Agamemnon de n'avoir pu étendre le bras sur le cadavre de ce dernier ? Ou plus simplement, il pourrait être envisagé comme un salut d'arrivée à la tombe, sans lien avec celui pratiqué lors de l'exposition.

On ne peut en dire autant pour les tombes peintes d'Italie par exemple, car les participants à la prothésis y sont majoritairement des femmes, qui n'accomplissent donc pas le signe d'adieu au mort bras tendu. Et lorsque des figures masculines sont représentées, il s'agit généralement de joueurs d'*aulos*. Ce motif d'aulète est absent dans le schéma grec de l'exposition, il s'agit là d'une influence étrusque¹³⁸. La gestuelle n'est pas la même, cependant qu'eux aussi se positionnent – et encore plus systématiquement au vu de leur petit nombre – en direction du défunt pour jouer de leur instrument. Le rapport entre les défunts et les figures masculines n'est ici pas le même que dans les exemples attiques.

Ce geste d'adieu accompli par les hommes en contexte funéraire pourrait trouver son origine sur des *larnakes* ou sarcophages de l'Âge du Bronze déjà, puisque ont été repérés par deux fois au moins des commentaires le laissant entendre dans des articles, respectivement de E.

¹³⁵ S'il arrive que les hommes tournent leur paume de la même façon (OAKLEY 2004, p. 77), le geste de tendre le bras reste différenciable entre les hommes et les femmes.

¹³⁶ Pour les pleureuses à la tombe, voir la fiche **Monument I-2**.

¹³⁷ Voir extrait *supra*, p. 55-56 (Eschl., Ch. 9).

¹³⁸ ROUVERET 1975, p. 619.

Vermeule¹³⁹ et L. Vance Watrous¹⁴⁰. Dans le premier il est question de *larnakes* mycéniens récemment découverts et qui offrent principalement des décors de pleureuses, mais il est indiqué dans la description de l'un d'entre eux – n° 9, non reproduit dans le catalogue – que des hommes y « raise one arm high in a gesture of salute while resting the other at breast level »¹⁴¹. L'article de L. Vance Watrous évoque lui un *larnax* d'Episkopi sur lequel sont visibles « three rear figures hold{ing} kylikes, as in a final meal, and are shown frontally with upraised arms in a gesture of grief or farewell »¹⁴². Le second support est, lui, reproduit, mais le décor reste malgré tout très difficile à appréhender, si bien que même si nous pouvons supposer là une origine au geste d'adieu et d'hommage effectué par les hommes dans les programmes iconographiques des époques postérieures, il reste impossible de l'affirmer en l'état actuel des sources.

III. 2) b. Attitudes féminines mises en images

Si les femmes ont déjà l'importante tâche de s'occuper du cadavre en vue de l'exposition, celles-ci accomplissent de même le rituel fondamental des lamentations funèbres, parfois mêlées à des chants, d'après ce que nous disent les textes.

α. Lamentations et autres manifestations physiques du deuil

Les témoignages iconographiques ne manquent pas pour corroborer cet état de fait. Il sera intéressant ici de remonter aux plus anciennes traces de représentations de ce rituel dans le monde grec, qui apparaissent vraisemblablement sur des sarcophages d'époque mycénienne. Et si nous avons déjà eu recours auparavant à ce type de support – à propos du geste d'adieu typiquement masculin réalisé en contexte funéraire – précisons que pour les lamentations féminines, l'hypothèse est largement plus étayée.

Ce type de sarcophage ou *larnax* en terre cuite recueillait le corps des défunts à la fin de la période minoenne en Crète, cependant que la découverte de sarcophages identiques au milieu du XX^e s. en Béotie¹⁴³ permet d'établir leur diffusion en Grèce propre également et le changement survenu dans les pratiques funéraires d'ensevelissement à la fin de l'Âge du Bronze. Si certaines de ces cuves supportent une iconographie simple et restreinte, d'autres sont couvertes de scènes peintes ayant plus d'ampleur, comme par exemple un sarcophage découvert dans l'ancienne nécropole de Tanagra et aujourd'hui conservé dans une collection

¹³⁹ VERMEULE 1965.

¹⁴⁰ VANCE WATROUS 1991.

¹⁴¹ VERMEULE 1965, p. 133.

¹⁴² VANCE WATROUS 1991, p. 301.

¹⁴³ HAMPE et SIMON 1981, p. 49.

privée de Kassel (**Prothésis IV-13**). Ses deux longs côtés extérieurs présentent des figures très stylisées, levant les bras au-dessus de leur tête. Le style de celles-ci n'est pas identique, puisque pour les deux premières, comme on le voit sur la représentation supérieure de la fiche du catalogue, on s'est contenté de peindre des corps sommaires, dont les visages ne sont animés que par un œil rond unique, ainsi qu'un semblant de chevelure. Les deux autres figures, sur le second long côté, ont un corps légèrement plus modelé et sont représentées de profil. Leur chevelure est elle aussi signalée plus distinctement. Sur celle de gauche nous apercevons même deux petits cercles à hauteur de la poitrine, ce qui nous permet de reconnaître cette silhouette-là au moins comme féminine. De ce côté, les personnages sont plus proches de ceux retrouvés sur des *larnakes* à Athènes également¹⁴⁴. Sur les deux côtés sont visibles dans le champ des motifs faisant penser à des serpents¹⁴⁵, animaux chthoniens dont la présence est donc cohérente en contexte funéraire. Mais ce qui nous importe avant tout est le geste commun à l'ensemble de ces figures, celui de lever leurs bras au-dessus de leur tête, leurs mains s'y rejoignant. Nous intéressent encore les stries verticales que présentent les silhouettes du premier long côté entre le bas de leur visage et la zone du cou. Elles pourraient très bien représenter des larmes ou les gouttes de sang s'échappant des joues lacérées, puisque des traces de polychromie rouge sont décelables dans cette zone¹⁴⁶. Bras levés, larmes et peut-être lacérations : tout porte à croire que nous sommes bien là en présence des plus anciennes pleureuses connues, telles qu'on les décrit dans les textes. Il vaudrait mieux dire des plus anciennes personnes accomplissant les lamentations funèbres, car les représentations des sarcophages ne montrent pas forcément que des femmes. En plus de l'aspect stylistique, cette donnée-là diffère grandement d'avec les exemples postérieurs. Précisons encore, avant d'en arriver aux époques qui nous concernent, que des corollaires en terre cuite de ces figures peintes en pleurs ont aussi été mises au jour. Nous pouvons citer les figurines trouvées dans la nécropole de Pérati¹⁴⁷, sur la côte Est de l'Attique, et datées de la fin de l'Age du Bronze (**Prothésis III-11**) ou encore, pour la période archaïque, celles de Crète ou du Céramique d'Athènes¹⁴⁸. Toutes reproduisent le geste caractéristique des bras levés au-dessus de la tête et si elles étaient parfois sculptées pour elles-mêmes, d'autres étaient destinées à la fixation sur le col d'un vase¹⁴⁹.

En avançant dans le temps, les scènes de lamentation se font plus courantes et plus aisément lisibles. Les vases géométriques et notamment ceux qui servirent de marqueurs funéraires au

¹⁴⁴ IAKOVIDIS 1966, p. 49.

¹⁴⁵ Cf. IAKOVIDIS 1966, p. 48, rapportant l'hypothèse de R. Lullies.

¹⁴⁶ VERMEULE 1965, p. 127 ; IMMERWAHR 1995, p. 110.

¹⁴⁷ IAKOVIDIS 1966, p. 43 et s.

¹⁴⁸ IAKOVIDIS 1966, p. 45.

¹⁴⁹ IAKOVIDIS 1966, fig. 4, pl. 15.

Dipylon sont pour cela à prendre en compte. Sur l'amphore bien connue attribuée au Maître du Dipylon (**Prothésis I-32**), par exemple, prend place une exposition funèbre de femme. Autour de la couche se déploient des individus masculins en grande majorité et féminins pour ce qui concerne les deux personnages de gauche, agenouillés sous la couche, et qui portent des sortes de jupes. Et n'oublions pas le très probable enfant ou du moins adolescent, comme l'indique son échelle réduite, présent à la tête de la couche. Tous font le même geste de se lamenter en levant les bras, en une convention de représentation toute géométrique qui circonscrit dans un triangle le haut du corps des proches en deuil.

Parmi les supports des époques classique et hellénistique, nombreux sont ceux qui font allusion aux lamentations dans le contexte de la prothésis. Nous ne multiplierons pas les exemples, car le geste des lamentations est finalement assez standardisé et nous ne parlons pas pour l'instant des gestes connexes.

Des loutrophores de notre corpus qui montrent des femmes prises uniquement dans la lamentation nous pouvons évoquer un exemple à figures noires conservé à New York (**Prothésis I-2**). Nous nous focaliserons avant tout sur la femme peinte à l'arrière-plan, à peu près au centre de la panse, derrière le lit funèbre. Son attitude est l'une de celles qui sont données aux pleureuses dans les sources iconographiques, à savoir qu'un de ses bras est levé haut devant elle, paume ouverte, tandis que l'autre est replié vers elle même, sa main étant placée juste au-dessus de sa tête. Alternative à cette position, le fait de lever ses deux bras au-dessus de sa tête, comme le font les femmes qui se trouvent à l'arrière-plan à droite des scènes de prothésis peintes respectivement sur une loutrophore du Peintre de Syracuse (**Prothésis I-4**) et une conservée à Munich (**Prothésis I-5**).

Dans les représentations d'expositions funèbres telles qu'on les voit sur les lécythes attiques à fond blanc, on peut rencontrer le même geste de lever les deux bras au-dessus de sa tête, comme sur un exemplaire attribué au Peintre des Triglyphes et conservé à Lyon (**Prothésis I-10**), tandis qu'une grande majorité d'entre eux montre le geste de porter une main à sa tête d'une part et de tendre en avant de soi l'autre bras, comme on peut le voir faire une femme au bout de la couche funèbre sur un lécythe de Vienne (**Prothésis I-15**). L'inclinaison du bras est donc différente de celle que nous observions sur les loutrophores. Sur les lécythes, le bras ainsi tendu désigne le mort en réalité, allongé là sur son lit d'apparat. C'est un geste qui semblait déjà se faire jour malgré tout, mais avec une petite différence, sur une loutrophore du Peintre de Sappho (**Prothésis I-18**), où l'on voit aussi au bout du lit une femme levant un bras au-dessus de sa tête et tendant l'autre en direction du défunt, qu'elle désigne cependant ici avec la main baissée, et non la paume levée, comme on le voit sur les lécythes.

Parfois les femmes ne se contentent pas de pleurer en levant simplement les bras, ce qui constitue malgré tout l'archétype de la pleureuse tout au long de l'art grec, c'est pourquoi nous n'allons pas davantage essayer d'isoler les signes de base de la lamentation.

Ainsi, on peut aussi voir sur cette œuvre du Peintre de Bologne (**Prothésis I-8**) l'allusion, souvent rencontrée dans les textes, au fait que les femmes lâchent leurs cheveux et parfois se les arrachent ou les coupent en une telle circonstance. Pour mentionner une loutrophore du Musée du Louvre (**Prothésis I-17**), nous voyons bien ici que les proches portent les mains à leur tête et agrippent leur chevelure plus qu'elles ne lèvent simplement les bras.

Des parentes aux cheveux courts, qui parfois tirent sur ceux qui restent, se retrouvent sur des vases plus récents également, comme sur cette loutrophore (**Prothésis I-5**) ou sur un certain nombre de lécythes, tels que **Prothésis I-6**, **Prothésis I-7**, **Prothésis I-14**, **Prothésis I-16**, **Prothésis I-11**, **Prothésis I-15**. L'iconographie des lécythes donne également à voir des figures féminines aux cheveux courts dans les scènes de visites à la tombe, si bien que nous comprenons que les femmes en question ont vécu un deuil récent qui leur a fait couper ou arracher leur chevelure (parmi de nombreux exemples, voir **Monument I-4**, **Culte I-23**, **Culte I-22**, etc.). Pour en revenir aux femmes qui lèvent les bras ou portent leurs mains à leur tête, nous constatons par ailleurs qu'elles sont bien utilisées comme une convention de représentation de la pleureuse, que certains peintres reprennent sans plus de sens réel, sans plus d'intensité dans l'image. C'est le cas en particulier du Peintre du Carré, dont les deux femmes peintes sur ce lécythe de 420 av. J.-C. (**Prothésis I-11**) semblent mimer un état sans que transparaisse l'émotion, mais aussi du Peintre des Triglyphes, dont la parente endeuillée du lécythe conservé à Lyon et que nous avons déjà cité (**Prothésis I-10**) fait un geste emphatique qui la fait ressembler davantage à une danseuse qu'à une pleureuse.

La tristesse peut aussi s'exprimer de façon beaucoup plus contenue chez les femmes à l'occasion, comme celle de gauche sur une loutrophore de Munich (**Prothésis I-5**). Cette jeune femme qui pose délicatement la main sur son visage et qui regarde le défunt est l'un des exemples de portraits féminins différents dans les scènes de prothésis, portraits très délicats et auxquels on ne prête parfois pas assez attention lorsque ces femmes sont entourées de pleureuses aux gestes bien plus exubérants.

Le motif des lamentations lors de l'exposition est assez similaire dans les peintures d'Italie du Sud du IV^e s. av. J.-C., bien que beaucoup moins fréquent. Sur le côté Est de la tombe peinte 51 de la nécropole d'Andriuolo (**Prothésis IV-2**), les deux femmes et la fillette représentées

autour du lit funèbre lèvent elles aussi les bras et portent les cheveux noirs courts¹⁵⁰, sans aucun doute après se les être coupés en signe de deuil. Notons que celle de gauche ne lève qu'un de ses bras, sa main droite étant posée sur sa poitrine. Dans une autre tombe de cette nécropole, la 53 (**Prothésis IV-3**), ce sont deux couples de pleureuses qui encadrent la défunte. La composition symétrique qui s'étend à tous les panneaux de la tombe¹⁵¹ est davantage animée par les détails qui diffèrent¹⁵² mais aussi, en ce qui concerne les gestes de lamentations, par un décalage des attitudes, à savoir que les deux pleureuses de gauche lèvent respectivement deux et un seul bras, tandis que le contraire s'applique aux pleureuses de droite. Ces femmes-ci ont des attitudes beaucoup plus démonstratives que celles de la tombe précédente.

En dehors des tombes peintes de Paestum, la prothésis et les lamentations mêmes n'ont véritablement pas été des sujets de prédilection pour l'Italie du Sud. Ce besoin pour les femmes d'extérioriser leur douleur et de se mettre en marge en pleurant et/ou en se faisant du mal n'est pas vraiment perceptible dans l'art funéraire. Tout au plus avons-nous, dans un contexte général et à l'instar de la femme de gauche sur ce relief tarentin de la fin du IV^e s. av. J.-C. (**Prothésis II-20**), des femmes plus mélancoliques que vraies pleureuses. L'attitude de cette femme est proche de celle de nombreuses figures visibles sur les stèles athéniennes d'époque classique¹⁵³, parmi lesquelles la stèle de Bâco et ses proches exposée au Musée du Louvre (**ANNEXE LVIIb**), dont on ne peut dire qu'elles sont des pleureuses, mais seulement des personnes attristées¹⁵⁴.

En Macédoine, où nous n'avons pas retrouvé de représentations directes de prothésis dans les tombes, les lamentations funèbres n'en sont pas moins évoquées. Considérons pour cela un sarcophage, découvert en 1982-1983 par Ch. Koukouli-Chrysanthaki près de l'actuel village d'Aidonochori. Il était à l'origine inséré, avec un second, dans le podium d'un monument funéraire de l'ancienne Tragilos qui aurait été construit à la fin du IV^e s. avant notre ère¹⁵⁵. Les peintures qui nous intéressent se développent sur le couvercle du sarcophage en question (**Prothésis IV-14**). Deux figures féminines¹⁵⁶ y sont disposées symétriquement dans un décor architecturé où sont visibles de nombreuses bandelettes, de part et d'autre d'un pilastre dans

¹⁵⁰ PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992, p. 330.

¹⁵¹ ROUVERET 1975, p. 612.

¹⁵² La porteuse d'offrandes peinte tout à gauche tient un plateau, celle peinte toute à droite tient une hydrie posée sur sa tête (PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992, p. 333).

¹⁵³ Voir par exemple CAT 1.797, 1.863, 2.850, 3.419 et 4.438 ; la stèle de Thraséas (ROLLEY 1999, fig. 211) ou encore GROSSMAN 2001, fig. 2.

¹⁵⁴ Voir aussi *infra*, p. 70 et 76.

¹⁵⁵ BRECOULAKI 2006 (2), T. 1, p. 385.

¹⁵⁶ Seule la partie gauche du couvercle est reproduite dans le catalogue et donc une seule des deux femmes.

lequel une épée monumentale est plantée. Cet objet servant sans doute à souligner les qualités militaires du défunt¹⁵⁷. La femme peinte dans la partie gauche étant celle des deux figures dont l'état de conservation est le meilleur, nous ne ferons de commentaires que sur elle. Vêtue d'un chiton gris à manches longues roses, elle est représentée de trois-quarts vers la gauche. Son bras gauche est tendu et levé en direction de l'autre partie du couvercle, tandis que de sa main droite elle s'arrache les cheveux. Son attitude, combinée à un visage tourné vers le ciel et sa bouche ouverte, nous font bien comprendre qu'il s'agit-là aussi d'une parente en deuil. On peut penser que le fait d'avoir peint ces femmes sur la face interne du couvercle du sarcophage n'est pas anodin, car elles se retrouvent ainsi au plus près du mort, comme pour le pleurer éternellement. Et elles se lamentent tout en chantant en réalité car, ainsi que nous l'avons déjà lu dans les sources écrites et comme le laisse penser la mimique de leurs bouches grandes ouvertes, que ce soit lors de la *prothésis* ou de l'*ekphora*.

β. Un comportement exclusivement féminin ?

A partir de l'époque archaïque, il devient évident que le rôle des lamentations revient presque exclusivement aux femmes. Presque, car si nous revenons sur une *oenochoé* du Peintre de Sappho déjà considérée (**Prothésis I-3**), il en ressort une figure de vieillard assis sur une chaise, le bras levé au-dessus de sa tête en un geste de désespoir. Cet homme ne peut contenir sa peine face au cadavre que l'on se prépare à emmener, si bien qu'une petite fille qui lui fait face essaie de le consoler en une scène des plus touchantes. L'homme qui exprime le même sentiment sur ce *pinax* attique d'Exékias daté du milieu du VI^e s. av. J.-C. déjà et montrant l'exposition d'une femme (**Prothésis I-40**), paraît lui aussi être âgé.

Nous retrouvons çà et là d'autres exceptions dans le comportement masculin du deuil, comme sur cette loutrophore à figures rouges des environs de 480 av. J.-C. (**Prothésis I-28**), où deux hommes se distinguent des autres¹⁵⁸ en ne faisant pas le geste d'adieu, mais en levant les bras en signe de lamentation, comme les femmes. Nous mentionnerons encore deux lécythes d'époque classique où l'attitude masculine n'est pas celle à laquelle l'iconographie grecque nous a habitués. Ainsi le Peintre des Triglyphes a représenté sur un vase à fond blanc, aujourd'hui conservé à Lyon (**Prothésis I-10**), un homme et une femme faisant tous deux le geste de lever les bras. L'homme ne paraît pas spécialement âgé, si bien que la « faiblesse » ne peut expliquer son comportement. Peut-être faut-il y voir davantage un effet esthétique que de doubler l'attitude entre les deux seuls participants de la *prothésis* ? Sur un autre lécythe (**Prothésis I-9**) exposé à Berlin et daté de 400 av. J.-C., l'homme qui se tient à la tête de la

¹⁵⁷ BRECOULAKI 2006 (2), T. I, p. 387.

¹⁵⁸ Voir l'image de droite dans le catalogue.

couche et lève le bras en signe de douleur est à nouveau quelqu'un d'âgé. Un vieillard que soutient sa canne et qui non seulement fait un geste dévolu aux lamentations féminines, mais également touche la tête du défunt, un ultime contact d'accoutumée réservé aux femmes lui aussi. Il n'est pas le seul à ne pouvoir se retenir de toucher le défunt, comme en témoigne le lécythe **Prothésis I-16** et l'homme barbu au pied de la couche ; mais cette attitude, tout comme le fait de se lamenter, reste très rare pour les participants masculins à la prothésis.

Enfin, sur un lécythe du Peintre de Sabouroff (**Prothésis I-1**), il se pourrait justement que la femme penchée sur le défunt fasse un geste pour calmer l'homme à la tête du lit d'exposition¹⁵⁹, afin que celui-ci ne se laisse pas aller à une démonstration d'émotion. Ce dernier a en effet commencé à porter sa main à sa tête dans un évident signe de douleur. Elle serait là pour le rappeler à la mesure, en quelque sorte.

Pour ce qui concerne les tombes peintes, nous mettrons encore en exergue les gardiens de la tombe macédonienne n° III d'Aghios Athanassios. Cette tombe, datée elle aussi de la fin du IV^e s. av. J.-C., fut découverte sous tumulus à vingt kilomètres de Thessalonique, en 1994¹⁶⁰. Sur la façade, de part et d'autre de la porte, ont été peintes grandeur nature deux figures masculines munies de lances (*sarissa*)¹⁶¹ qui protègent la tombe (**Prothésis IV-15**) et en marquent le caractère héroïque¹⁶². Nous pouvons les voir, en écho notamment au *gorgonéion* représenté sur cette même façade en épiséme du bouclier de gauche, comme des symboles apotropaïques, mais leur attitude particulière est elle aussi digne d'attention. Si celui de gauche, le regard baissé, peut paraître affligé ou mélancolique, celui de droite va jusqu'à se couvrir le visage¹⁶³. On retrouve des gestes de ce type chez les endeuillés, comme par exemple sur cette hydrie à figures rouges d'Italie du Sud (**Monument I-3**), attribuée au Peintre de Lipari. Il s'agit dans ce dernier cas d'une femme, qui vient porter des offrandes à la tombe. H. Brécoulaki note qu'avec « leurs postures réservées et leurs expressions absorbées, presque douloureuses » les gardiens d'Aghios Athanasios « pourraient même donner l'impression de participer aux funérailles »¹⁶⁴. Et c'est là que nous voulions en venir. De façon plus subtile que les femmes sur le sarcophage de Tragilos, sans aller jusqu'aux lamentations proprement dites, la tristesse du deuil est ici soulignée, car ces deux figures ne dépareilleraient pas dans l'assemblée d'une exposition funèbre. D'autant que, comme l'écrit

¹⁵⁹ KURTZ 1975, p. 209.

¹⁶⁰ BRECOULAKI 2006 (2), T. I, p. 263.

¹⁶¹ TSIMBIDOU-AVLONITI 2002, p. 42.

¹⁶² GUIMIER-SORBETS 2003, p. 609, d'après Tsimbidou-Avloniti (M.), « Ayos Athanassios 1994 : the chronicle of a discovery », *Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και Θράκη* 8, 1994 (1998), p. 231-240.

¹⁶³ « On devine les lèvres serrées dans une tristesse indicible que l'homme essaie de cacher de son bras enveloppé dans sa chlamyde » (TSIMBIDOU-AVLONITI 2007, p. 66).

¹⁶⁴ BRECOULAKI 2006 (2), T. I, p. 294.

A.-M. Guimier-Sorbets au sujet des tombes macédoniennes, « la chambre funéraire est avant tout celle de la prothésis éternelle »¹⁶⁵. Ces hommes peuvent donc très bien être considérés, à l'instar des femmes représentant les lamentations perpétuelles à Tragilos, comme un symbole d'affliction éternelle, à envisager comme un prolongement du rituel de la prothésis.

Hormis ces quelques exceptions, il y a bien une nette attribution des lamentations et surtout de tous les gestes connexes les plus démonstratifs comme se griffer le visage, se frapper la tête, la poitrine (κοπετός)¹⁶⁶, s'arracher les cheveux ou se lacérer les joues, aux parentes et proches de sexe féminin dès la fin de la période archaïque. Toute cette gestuelle fait que les femmes en contexte funéraire ont parfois été comparées à des figures de ménades¹⁶⁷. Nous trouvons des assemblées de femmes levant les bras en signe de lamentations sur de nombreuses loutrophores du VI^e s. av. J.-C. Il ne nous reste souvent que le col de ce genre de vase, utilisé à la fois en contexte nuptial et en contexte funéraire, pour connaître le programme iconographique dont il relevait (**Prothésis I-25**, **Prothésis I-26**, **Prothésis I-20**, **Prothésis I-21**). Pourtant, le fait que des femmes en grand nombre soient représentées se lamentant en cet endroit du support laisse à penser que la panse devait montrer une prothésis car, si l'on avance dans le temps avec les loutrophores complètes dont nous avons déjà parlé, il s'agit effectivement du schéma fréquemment employé. Sur une loutrophore plus récente et complète comme la loutrophore non-attribuée conservée à New York (**Prothésis I-2**), celle du Peintre de Kléophradès visible au Musée du Louvre (**Prothésis I-17**) ou encore celle du Peintre de Syracuse conservée à Copenhague (**Prothésis I-4**), le schéma est celui-ci, nous l'avons vu : la scène d'exposition prend place sur la panse tout autour de laquelle les proches sont représentés. Les femmes sont placées le plus près du lit funèbre, tandis que les hommes sont souvent cantonnés à l'arrière du vase. Sur le col, justement, sont figurés d'autres endeuillés encore, femmes levant les bras ou hommes faisant le geste d'adieu. Tout porte donc à croire que la composition était déjà la même sur les loutrophores plus anciennes. Il existe pourtant des cas où, sur le col, ce sont par exemple les pleurs à la tombe qui font écho à la scène de prothésis, comme sur cette autre loutrophore à figures noires du Peintre de Sappho (**Monument I-2**). Ce vase, qui montre aussi l'inhumation du cercueil (**Ekphora I-1**), reste quoi qu'il en soit assez exceptionnel au niveau de la richesse de son programme iconographique.

¹⁶⁵ GUIMIER-SORBETS 2001, p. 217.

¹⁶⁶ OAKLEY 2004, p. 76.

¹⁶⁷ LONSDALE 1993, p. 241.

γ. L'absence de lamentations en contexte d'exposition

Il est enfin des représentations de prothésis proprement dites où aucun signe de lamentation n'est visible, en général tout simplement parce que leur temps n'est pas venu ou qu'au contraire leur moment est passé.

Si l'on reprend le vase apulien peint par l'entourage du Peintre de Darius vers 350-340 av. J.-C. (**Prothésis I-29**), nous voyons que les participants à l'exposition d'Archémoros ne se lamentent pas encore. En effet, la couronne végétale n'a pas été déposée sur la tête de l'enfant – la femme près de lui s'apprête à le faire – et le pédagogue est représenté en mouvement, ce qui indique qu'il arrive à peine. Quant aux trois autres participants masculins, des serviteurs, ils apportent de probables offrandes qui n'ont pas encore été placées près de la couche. Tout n'est donc pas mis en place pour que les lamentations puissent réellement commencer.

L'*oenochoe*, ou du moins la cruche à anse que nous avons considérée et qui date de peu avant le début du V^e s. av. J.-C. constitue un exemple contraire (**Prothésis I-3**). La prothésis est ici en train de prendre fin. C'est pourquoi, si l'on met de côté les figures masculines d'un vieillard consolé par une enfant et celle du préposé au cercueil faisant un dernier geste d'adieu, nous ne voyons plus ici de signes de lamentations. Les femmes sont désormais occupées à ranger et à préparer les offrandes à apporter au monument, les hommes à emmener le corps. Le temps des pleurs s'est écoulé, avant que de recommencer, dans une certaine mesure alors, au moment de l'ekphora.

δ. Allusions aux lamentations en contexte funéraire général : pleureuses humaines et pleureuses mythologiques

Si les pleureuses sont typiques des scènes de prothésis visibles sur les vases, l'attitude reconnaissable de celles-ci s'est également cristallisée dans d'autres contextes de représentation et sur d'autres supports, où ne transparaît pas un moment particulier des rites funéraires, mais qui font un simple écho à ces lamentations d'usage en nous offrant un témoignage supplémentaire de leur déroulement.

Ainsi, nombreuses sont, dans le monde grec, les statuettes de pleureuses. Des figurines qui faisaient généralement partie du mobilier déposé dans les tombes, rejoignant en cela la symbolique de la prothésis éternelle et du mort pleuré jusqu'à la fin des temps.

La pratique du dépôt des statuettes en question est cependant bien antérieure aux époques classique et hellénistique, si l'on songe ne serait-ce qu'à celles retrouvées dans la nécropole de Pérati (Est de l'Attique), qui datent de l'Âge du Bronze et dont nous avons parlé

précédemment¹⁶⁸. Plus près de la période qui nous intéresse, nous pouvons évoquer cet autre exemple, exhumé en Béotie cette fois (**Prothésis III-5**). Cette figurine d'un peu moins de vingt centimètres de haut, en provenance de Tanagra et datée des environs de 600 av. J.-C., reprend tout à fait le schéma que nous décrivaient les autres types de sources, écrites ou figurées : le personnage féminin porte ses mains à sa tête, il lève les bras en signe de tristesse et de désespoir et la couleur rouge qui rehausse son seul visage indique que cette pleureuse s'est auparavant lacéré les joues. De plus, elle porte les vêtements noirs du deuil.

Nous trouvons par la suite des exemplaires tout à fait semblables, à l'image de cette pleureuse découverte dans une tombe du Céramique, d'époque classique, elle aussi réalisée en terre cuite (**Prothésis III-1**).

A l'époque hellénistique, la cité béotienne de Tanagra fut l'une des plus prolifiques concernant la production de terres cuites. Le Musée du Louvre possède une paire de ces tanagréennes assimilables elles aussi à des pleureuses. Il s'agit pour l'une d'une simple tête (**Prothésis III-3**), pour l'autre d'une figure en pied (**Prothésis III-4**). Ces deux pièces sont d'autant plus indispensables à présenter ensemble que de nombreux traits communs plaident pour une attribution au même atelier¹⁶⁹. La tête isolée (**Prothésis III-3**), aux mèches de cheveux courtes, offre un visage déformé par les plaintes. La bouche est ouverte en référence aux pleurs ou aux chants funèbres déclamés, si ce n'est aux deux à la fois. Mesurant plus de dix centimètres de haut, cette tête appartenait à une statue de pleureuse qui devait en faire une soixantaine¹⁷⁰. Si la plupart des pleureuses retrouvées dans les tombes mesuraient une trentaine de centimètres tout au plus, nous constatons qu'il existait de remarquables exceptions, ce qui prouve d'autant plus nettement l'importance des lamentations dans les rites funéraires et la volonté, parfois, de vouloir les prolonger à tout jamais. La statuette entière (**Prothésis III-4**), elle, nous donne à voir une femme en tunique, dont la parenté de traits avec la précédente est notable, bien que l'expression soit ici moins appuyée. La bouche, notamment, n'est pas ouverte. Et si les bras de la figure en question ont été endommagés, on peut aisément restituer des avant-bras qui se lèvent et des mains qui se tendent à mi-hauteur.

Si la Béotie est la région qui nous a fourni par l'intermédiaire de sa nécropole le plus grand nombre de pleureuses en terre cuite toutes époques confondues, il en existe ailleurs également. En Attique, nous l'avons dit, mais aussi en Crète, où fut retrouvée une statuette de femme de la fin du IV^e ou du début du III^e s. av. J.-C. (**Prothésis III-2**), portant ses mains à sa tête de façon très traditionnelle pour les pleureuses et appartenant au mobilier d'une tombe

¹⁶⁸ Cf. *supra*, p. 60.

¹⁶⁹ JEAMMET 2003 (1), p. 222.

¹⁷⁰ « (...) comme l'indique la fracture du cou, que la restauration a rendu visible » (JEAMMET 2003 (1), p. 222).

souterraine taillée dans la roche à Khania¹⁷¹. On en retrouvera aussi par la suite en Italie du Sud et à Canosa en particulier. Dans les riches tombes à chambres de cette cité apulienne, les archéologues ont en effet retrouvé de nombreuses statues de pleureuses de près d'un mètre de haut, disposées par paires aux côtés du défunt, dont les attitudes variaient. Ces statues témoignent du mélange, décelable dès le IV^e s. av. J.-C., entre culture grecque et traditions locales indigènes¹⁷². L'influence de la culture grecque dans le domaine de l'architecture et du mobilier funéraires est indiscutable, au vu des très nombreux vases à figures rouges importés et des tombeaux que les élites se plaisaient à posséder et qui se rapprochaient du type macédonien. Les figurines de Tanagra étaient également connues à Canosa, jusqu'où elles transitaient depuis Tarente, mais on les retravaillait généralement sur place, où le goût pour la confection d'objets en argile préexistait¹⁷³. Dans le cas des statues de pleureuses, il y a donc recours à un matériau bien connu localement, l'argile, ainsi qu'à une monumentalisation et un glissement thématique – vers le funéraire – des statuettes de type Tanagra. L'une de ces statues canosines, conservée au Musée des Antiquités de Bâle, représente une femme aux bras tendus en signe de désespoir (**Prothésis III-12**)¹⁷⁴. Ses paumes de mains ouvertes en avant la classerait sans doute dans la catégorie des pleureuses aussi appelées « pseudo-orantes »¹⁷⁵. La statue conservée au Petit Palais, à Paris, ne lève quant à elle que le bras droit avec, de la même façon que la précédente, une main ouverte en avant, mais dont la paume n'est pas levée vers le ciel (**Prothésis III-13**). Elle est exposée en compagnie de la statue qui formait paire avec elle (**Prothésis III-14**). Dans ce dernier cas, le geste est celui que l'on dit d'affliction¹⁷⁶, avec une femme penchant la tête sur le côté, dont la main droite est portée au menton et le bras gauche replié sur son buste. Ces trois statues canosines (**Prothésis III-12, Prothésis III-13, Prothésis III-14**), de respectivement quatre-vingt douze, quatre-vingt quinze et quatre-vingt seize centimètres, sont toutes datées du début du III^e s. av. J.-C. et vêtues d'un chiton et d'un himation.

Les figures qui se lamentent n'ont pas toujours été déposées dans les tombes, mais ont aussi été sculptées, à l'occasion, à même le monument funéraire qui marquait l'emplacement de celles-ci. C'est le cas par exemple sur ces deux stèles produites en Attique dans le courant du

¹⁷¹ La Canée.

¹⁷² JEAMMET 2003 (1), p. 290.

¹⁷³ JEAMMET 2003 (1), p. 290.

¹⁷⁴ Voir aussi, par exemple, inv. Cp 4311 et Cp 4312 au Musée du Louvre.

¹⁷⁵ JEAMMET 2003 (2), p. 257. Techniquement, cette sculpture appartient de toute évidence au groupe 2 des pleureuses en terre cuite tel que défini dans le même article (p. 259) : au fût monté sur colombrins est ajouté, de chaque côté et avant cuisson, une section rectangulaire creuse qui donnera le volume des bras. Les avant-bras sont insérés dans une cuvette en partie inférieure de cette section rectangulaire. Enfin, l'on plisse une feuille d'argile pour former les extrémités latérales de l'himation, qui serviront à masquer le décalage créé par ces ajouts.

¹⁷⁶ JEAMMET 2003 (2), p. 261.

IV^e s. avant notre ère (**Prothésis II-12**, **Prothésis II-9**)¹⁷⁷. Si nous regardons le relief de couronnement de la première d'entre elles (**Prothésis II-12**), nous constatons la présence des femmes de part et d'autre de la zone. Elles sont représentées à genoux, portant une main à leur poitrine et la seconde à leur tête. Nul doute qu'il s'agit de pleureuses une fois encore. Situées exactement au même endroit sur le couronnement de la seconde stèle funéraire (**Prothésis II-9**), deux autres femmes servent à illustrer le type plus mesuré des pleureuses, c'est pourquoi nous ne les nommerons pas ainsi, mais plutôt les « mélancoliques », à l'instar du relief tarentin que nous avons déjà pris en compte (**Prothésis II-20**)¹⁷⁸. Ce type s'apparente d'ailleurs à celui dit « de Pénélope » pour ce qui concerne la ronde-bosse¹⁷⁹.

Des femmes symbolisant la tristesse du deuil furent aussi sculptées sur des sarcophages, comme en témoigne l'œuvre très probablement réalisée par un artiste grec, mais retrouvée dans une chambre funéraire souterraine de la nécropole royale de Sidon en 1887¹⁸⁰, qu'est le sarcophage justement dit « des Pleureuses » (**Prothésis II-21**). Ce ne sont pas moins de dix-huit femmes¹⁸¹ qui prennent place sur les quatre faces de ce sarcophage conservé au Musée archéologique d'Istanbul, séparées les unes des autres par des colonnes ioniques. De part leur attitude et leur aspect différents pour chacune, c'est un registre exhaustif des représentations de l'affliction que ce monument nous présente. Quelques hommes font d'ailleurs écho à ces figures sur les petits côtés du couvercle.

S'il a été aisé de reconnaître des femmes en pleurs ou passablement tristes sur les stèles précitées, il est un cas isolé qu'il serait bon de mettre en avant pour son ambiguïté. Il s'agit d'une stèle béotienne d'époque hellénistique, conservée au Musée de Thèbes, du type très particulier et encore un peu étrange à nos yeux des monuments funéraires que l'on appelle tantôt « stèle-fronton », tantôt « entablement funéraire »¹⁸² (**Prothésis II-22**). Ce genre de marqueur funéraire consistait en une pierre rectangulaire sculptée en forme d'entablement surmonté d'un fronton, voire en forme d'entablement seul, orné d'acrotères. Ces monuments étaient ensuite fichés dans le terte au moyen d'un pilier. Le plus souvent, ces « stèles-frontons » comportent une frise dorique, dont les métopes sont décorées. Ce sont les personnages sculptés sur les métopes du monument thébain en question qui nous intéressent. Représentés frontalement et de façon très synthétique, leur vêtement descend jusqu'aux pieds

¹⁷⁷ Il existe des exemples ultérieurs, comme le chapiteau bien connu de Lamptrai, datant du milieu du VI^e s. av. J.-C., et sur deux faces duquel sont représentées des pleureuses (Athènes, inv. MN 41).

¹⁷⁸ Cf. *supra*, p. 63.

¹⁷⁹ COLLIGNON 1897, p. 224 et s.

¹⁸⁰ PASINLI 1989, p. 14.

¹⁸¹ « Des pleureuses non professionnelles, chose commune en Orient, mais des parentes qui ont dû être ses épouses ou bien faire partie de son harem » (PASINLI 1989, p. 15).

¹⁸² DAUMAS 1998, p. 204.

et leurs bras sont levés en l'air à angle droit. Ce dernier élément fait qu'on les envisage plutôt comme des figures féminines, mais laisse planer le doute quant à savoir si elles sont des caryatides ou des pleureuses. Il nous aurait été permis de trancher si leur visage avait comporté des signes distinctifs, plaidant pour la douleur et la tristesse, mais ce n'est pas le cas. Il n'est au premier abord pas très aisé d'argumenter en faveur de la proposition de Sir J. Beazley de les voir comme des Caryatides, tant du point de vue des vêtements que de l'attitude elle-même¹⁸³. Une observation des monuments funéraires en général nous permet de dire que ceux-ci comportent dans leur décor des éléments qui sont autant de descriptions réelles ou symboliques relatives au défunt et de signes apotropaïques que d'objets ou de personnes liés aux rites funéraires. Ici, la relation au défunt est à éliminer au vu de la duplication du motif. Il serait en revanche possible de voir une ressemblance entre ces personnages aux bras levés et le signe protectif de Tanit, mais le retrouver sur une stèle funéraire grecque, dans cette région et à cette époque, serait des plus surprenants et un cas totalement isolé¹⁸⁴. En revanche, il serait davantage possible de rapprocher ces figures de certaines d'entre celles présentent en frise dans la Tombe dite justement des Caryatides de Sveshtari, en Bulgarie, qui date du milieu du III^e s. avant notre ère¹⁸⁵. Nous ne pouvons pour autant pas délaissier l'hypothèse d'un rapport avec le rite des lamentations, qui serait repris ici dans sa représentation la plus simplifiée, celle d'une femme à tunique triangulaire – comme sur les vases géométriques –, levant ses bras en signe de deuil. Il est d'ailleurs quelques scènes funéraires où nous ne voyons pas les mains des pleureuses se rejoindre sur leur tête ou l'une d'elles battre la poitrine. Parmi les exemples les plus anciens de notre corpus, nous pouvons parler d'un fragment de *lebes gamikos* retrouvé dans une tombe du Céramique (**Prothésis I-21**) et où nous voyons deux femmes, à gauche sur l'image, levant les bras, plus ou moins verticalement, sans qu'elles ne touchent leur tête ou leur poitrine. L'angle droit des bras est d'ailleurs presque parfaitement respecté sur un autre fragment de vase de même provenance (**Prothésis I-27**). Plus encore, si l'on pousse dans le temps et que l'on reconsidère le lécythe du Peintre des Triglyphes conservé au Musée des Beaux-Arts de Lyon (**Prothésis I-10**), nous pouvons mettre en parallèle la disposition des bras de la femme présente dans cette scène de prothésis – bras levés frontalement et à angle droit – avec celle des étranges personnages de notre entablement funéraire thébain. En effet, si nous représentions la femme du lécythe de la manière la plus synthétique possible, sans que n'apparaissent ses mains donc, les deux attitudes en deviendraient similaires. Notons encore la représentation sur un autre

¹⁸³ FRASER et RONNE 1957, p. 62 et s. Les auteurs de l'ouvrage éliminent de plus assez rapidement une autre hypothèse, celle de la représentation d'orants (p. 63-64).

¹⁸⁴ FRASER et RONNE 1957, p. 64.

¹⁸⁵ GUIMIER-SORBETS 2008, p. 31 et fig. 7.

lécythe d'une femme exprimant toute sa douleur devant un monument funéraire en levant ses bras écartés (**Monument I-4**). Enfin, pour l'époque hellénistique, il existe au moins un cas de pleureuse peinte de façon frontale, les deux bras levés, et ce sur une plaque de loculus à Hadra¹⁸⁶. Bien que rarement rencontrés, il ne serait donc pas hors de propos de penser que la stèle-fronton de Thèbes est ornée de motifs de pleureuses synthétisés à l'extrême, tout comme l'hypothèse des Caryatides ne peut être rejetée non plus.

Revenons-en désormais aux deux stèles attiques, datées du IV^e s. av. J.-C., dont nous avons étudié les femmes en deuil sculptées au niveau du couronnement (**Prothésis II-9, Prothésis II-12**). A y regarder de plus près, nous voyons qu'une troisième figure féminine est présente à chaque fois. Sur la stèle conservée à l'Altes Museum de Berlin et érigée en souvenir d'une certaine Démarchia (**Prothésis II-9**), la femme supplémentaire représentée n'est pas entièrement anthropomorphe. Son buste est bien celui d'une femme, alors que le bas de son corps est celui d'un oiseau, aux pattes crochues. A cela s'ajoutent les grandes ailes qu'elle possède dans le dos. C'est en réalité ainsi que les Grecs de l'Antiquité imaginaient les sirènes, filles du dieu-fleuve Achéloos et de la Muse Melpomène¹⁸⁷ et qui, selon les traditions, se trouvent être au nombre de deux, trois ou quatre¹⁸⁸. On les localise sur une île située aux abords de la côte de l'Italie méridionale¹⁸⁹. La raison de leur physique hors-normes reste assez énigmatique. Nous noterons, avec précaution, qu'Ovide en propose une théorie dans les *Métamorphoses* (V, 552-564) :

« Mais vous, filles de l'Achéloos, d'où vous sont venues vos plumes, vos pattes d'oiseaux, alors que vous avez des visages de jeunes filles ? La raison est-elle qu'au moment où Proserpine cueillait des fleurs printanières, vous étiez du nombre de ses compagnes, ô doctes Sirènes ? Après l'avoir vainement cherchée sur la terre entière, sans vous en tenir là, pour que la mer connût aussi votre souci, vous avez souhaité pouvoir vous aventurer au-dessus des flots avec des ailes pour rames ; vous avez trouvé les dieux propices et vu vos membres se couvrir subitement de plumes fauves. Et, pour que cependant votre chant mélodieux, fait pour les délices des oreilles, pour que le don de si beaux accents ne se perdît pas avec l'usage de la parole, votre visage de vierge et la voix humaine vous sont restés »¹⁹⁰.

¹⁸⁶ FRASER et RONNE 1957, p. 64. La seconde femme peinte sur la plaque, en revanche, porte classiquement l'une de ses mains à sa tête.

¹⁸⁷ Elles sont aussi dites filles d'Achéloos et Stéropé, d'Achéloos et Terpsichore, voire du dieu marin Phorcys – Cf. GRIMAL 1963³, s.v. « Sirènes », p. 424.

¹⁸⁸ Si elles ne sont encore que deux dans l'*Odyssée*, on les trouve par la suite au nombre de trois, nommées tantôt Pisinoé, Aglaopé et Thelxiépia, tantôt Parthénopé, Leucosia et Ligia, ou de quatre, nommées alors Télès, Raedné, Molpé et Thelxiopé. Cf. – GRIMAL 1963³, s.v. « Sirènes », p. 424.

¹⁸⁹ MARTIN 1998², s.v. « Sirènes », p. 222.

¹⁹⁰ Trad. J. Chamonard, 1966, p. 150.

Ce texte, rédigé par un poète latin et qui nous mène bien plus loin que notre période d'étude¹⁹¹, ne saurait justifier *a posteriori* l'utilisation d'une forme dans l'art pris en compte dans ce travail, mais nous le citons malgré tout, car il semble que des écrits d'Apollonios de Rhodes, poète grec plus proche de notre objet d'étude en terme de chronologie, aient donné une explication similaire à celle qu'offre la mythographie romaine¹⁹².

Ces créatures hybrides commencent à orner les monuments funéraires grecs à la fin du V^e s. av. J.-C.¹⁹³. Il existe deux types de ces « sirènes funéraires » : les sirènes en pleurs, dont nous connaissons au moins soixante-dix exemplaires, et les sirènes musiciennes, au nombre restreint¹⁹⁴. La sirène visible sur la stèle de Démarchia (**Prothésis II-9**) relève de la première catégorie, puisque reproduisant elle aussi les gestes bien connus des pleureuses : une main portée à sa poitrine et l'autre à sa tête. Ce n'est plus uniquement à l'anthropomorphisme strict que l'on a recours pour symboliser ces pleurs perpétuels, mais à un être mythologique. Cela aurait-il encore plus de poids dans l'autre monde et au niveau de l'éternité ?

L'ouvrage qui a longtemps fait autorité au sujet des sirènes fut celui de G. Weicker, publié à l'aube du XX^e siècle¹⁹⁵. Pour ce chercheur allemand, elles représentaient les âmes des défunts ou les images des morts eux-mêmes¹⁹⁶. De démons assoiffés de sang, elles se seraient ensuite adoucies pour devenir des figures apotropaïques placées sur les tombes. Les idées de G. Weicker furent largement remises en question et ses théories en majorité réfutées par la suite. Pour autant, l'hypothèse selon laquelle les représentations de sirènes auraient un caractère apotropaïque a du sens, si l'on met en correspondance l'emplacement des sirènes sur les stèles d'époque classique avec celui des sphinx, gardiens des monuments funéraires archaïques.

Si plusieurs spécialistes ont fait avancer le propos, dont M. Collignon, E. Buschor ou M. P. Nilsson pour ne citer qu'eux, les ouvrages les plus récents traitant de l'image des sirènes en général sont ceux de D. Woysch-Méautis, E. Hofstetter et M. Bettini. Dans un premier temps, D. Woysch-Méautis a dans ses écrits synthétisé et commenté les idées d'E. Buschor¹⁹⁷ en particulier, relayant la constatation qu'au VI^e s. av. J.-C., la figure de la sirène tend à devenir plus douce et faire office de messagère des dieux à l'occasion. Le Monument que l'on dit « des Harpyies » cristalliserait cette idée en présentant en réalité des figures de sirènes

¹⁹¹ Le poète latin Ovide est né en 43 av. J.-C.

¹⁹² BETTINI 2007, p. 58

¹⁹³ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 91. Nous parlerons uniquement ici de stèles sculptées, bien que des sirènes aient aussi orné des stèles peintes – Voir par exemple A 299 in HOFSTETTER 1990, p. 182-183 ou KURTZ et BOARDMAN 1971, fig. 63 ; stèle de Métrodôros (**ANNEXE LVII**), que nous évoquerons plus tard, cf. *infra*, p. 79.

¹⁹⁴ Cf. WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 91, qui ne parle ici que des sirènes incluses dans les monuments funéraires, ne mentionnant à l'époque que huit sirènes musiciennes exactement.

¹⁹⁵ Voir WEICKER 1902.

¹⁹⁶ WEICKER 1902, p. 1 et s.

¹⁹⁷ D'après Buschor (E.), *Musen des Jenseits*, Munich, 1944.

(**Prothésis II-8**). D'ailleurs, si nous prenons comme critère de distinction les bras que possèdent ces figures en plus de leur corps d'oiseau, il s'agirait bien là de sirènes, par opposition aux Harpyies qui n'ont que des serres. A l'inverse, sur un cratère à figures rouges du Peintre d'Héphaïstos, qui montre la mort de Prokris (**Prothésis I-45**), on aurait pu penser que l'entité ailée qui attend l'âme de celle-ci ou forme elle-même un *eidôlon*, était une sirène. Ce cas aurait alors appuyé le rapport entre les sirènes et l'au-delà, mais à y regarder de près, l'oiseau à tête de femme peint sur le vase n'a pas de bras, ce qui devrait nous empêcher de le considérer comme une sirène. Nous voyons donc que le débat est complexe au sujet de ces femmes ailées.

Avec le temps, quoi qu'il en soit, la sirène aurait désormais été vue non pas comme « un démon de la mort, mais plutôt {comme} un être compatissant qui conduit les défunts du royaume obscur de l'Hadès vers les champs lumineux de l'éther et les protège »¹⁹⁸. Et l'apparition des sirènes musiciennes dans les sanctuaires et les cimetières relèverait de la même signification. Il en ressort aussi qu'au V^e s. av. J.-C., la tendance à humaniser les figures divines ne touche les personnages mythologiques que sont les sirènes que jusqu'à un certain point, puisque physiquement elles n'en restent pas moins des créatures hybrides. On en trouve de plus en plus de représentations en tant qu'êtres célestes aussi bien qu'en tant que personnages liés à l'Hadès et aux morts¹⁹⁹.

Loin de vouloir reprendre commentaires et critiques de D. Woysch-Méautis à propos de cette vision de l'évolution des sirènes telle qu'envisagée par E. Buschor, il convient de dire que les concepts d'« au-delà » ou d'« êtres célestes » restent en effet par trop critiquables pour que l'on puisse en tirer des conclusions précises quant à la signification des différentes catégories de sirènes funéraires. Le concept de « Muses de l'Hadès » est plus probant, dans le sens où l'on a souvent établi un parallèle entre les Sirènes et les Muses²⁰⁰, d'une part parce que les premières sont dites filles d'une muse, Melpomène, d'autre part car toutes ont le chant et la musique pour caractéristiques. Si bien d'ailleurs que Sirènes et Muses se seraient affrontées un jour à l'occasion d'un *agôn* musical, une compétition que les filles de Melpomène

¹⁹⁸ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 93.

¹⁹⁹ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 94 – référence est faite notamment à une stèle de Xanthos (fig. 47), conservée à Londres, ainsi qu'à un lécythe à fond blanc sur lequel est peinte une sirène joueuse de lyre, au sommet d'un pilier que E. Buschor considérait comme un monument funéraire (BM, inv. B 651).

²⁰⁰ D'ailleurs nous parlons ici des sirènes pleureuses, alors que chez Pindare, qui évoque les funérailles d'Achille, c'est aux Muses, « les vierges de l'Hélicon », qu'est dévolu ce rôle (voir *supra*, p. 46). Le commentateur nous précisant (n. 4, p. 79) qu'une telle scène se retrouvait déjà dans l'*Ethiopide*, une épopée perdue du Cycle troyen tout comme, bien sûr, au chant XXIV de l'*Odyssée* (54-61). Nous indiquons les vers 60-61 précisément pour la partie qui porte sur les Muses.

remportèrent²⁰¹. Rappelons-nous aussi que leur mère était précisément la muse de la Tragédie, chargée d'en exprimer les thèmes principaux, à savoir la souffrance et la mort²⁰².

Pour achever d'étayer la notion de « Muses de l'Hadès », il est bien entendu important de revenir à Homère. Dans l'épopée, l'apanage des sirènes est de charmer par le son de leur voix. Plus que des démons, ce sont surtout des ensorceleuses. On a dès lors commencé à les distinguer des Harpyies et des Kères, avec qui on a fréquemment pu les confondre, du point de vue de leurs représentations et de leurs comportements. L'une des étymologies possibles, qui fait découler le mot « sirène » du sémite *sir* : « l'incantation, le chant magique »²⁰³, renforce d'ailleurs cette idée. Chez Homère toujours, leur rapport à la mort s'exprime déjà également. En effet, si Ulysse et son équipage réchappent de l'expérience du chant des sirènes, c'est bien parce que le héros d'Ithaque a eu l'ingénieuse idée de se faire attacher au mât du bateau par ses compagnons, auxquels il a auparavant bouché les oreilles avec de la cire. Leur charme n'a pas non plus agi sur Jason et ses Argonautes qu'Orphée – un redoutable concurrent, lui aussi fils d'une Muse – a sauvés du naufrage en ayant eu la présence d'esprit de se mettre à jouer de la lyre à proximité du séjour des sirènes. En revanche, point de salut pour tous les autres qui, en succombant à leur chant, trouvèrent la mort. La présentation que nous avons de la sirène dans l'*Odyssée* souligne sa personnalité obscure. Nous lisons ainsi que l'endroit où vivent ces créatures

« est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent »²⁰⁴ !

Il manque pourtant encore un élément qui nous permettrait d'asseoir la notion de « Muses de l'Hadès » ou de « Muses de l'au-delà », tout en faisant le lien avec l'apparition des sirènes dans la sculpture funéraire. C'est Euripide qui nous l'apporte, avec un passage de son *Hélène*, pièce dans laquelle l'héroïne éponyme invoque ce type de créature pour l'accompagner dans ses lamentations (Parodos, strophe 1, 167 et s.) :

*« Jeunes filles ailées, vierges nées de la Terre,
venez, Sirènes (Σειρῆνες), accompagner ma déploration (γόοις),
sur la flûte libyenne ou sur la syrinx !
Qu'à mon refrain répondent vos larmes (δάκρυα),
votre peine à ma peine (πάθεισι πάθεα) et vos chants à mes chants (μέλεσι μέλεα).
Envoyez-les vers Perséphone, funèbre chœur (μουσεῖα θρηνήμασι),*

²⁰¹ HOFSTETTER 1997, s.v. « Seirenes », in *LIMC VIII/1*, p. 1093.

²⁰² MARTIN 1998², s.v. « Muses », p. 167.

²⁰³ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 96.

²⁰⁴ Trad. V. Bérard 2002, p. 187.

*et que de moi elle reçoive,
dans sa maison nocturne,
mes larmes (δάκρυσι) et les seuls péans (ὀλομένοισι)
que les morts puissent accepter »²⁰⁵.*

Dans ces vers d'Euripide, les sirènes sont associées au deuil, et plus précisément aux lamentations, de façon manifeste. Hélène les considère comme des intermédiaires entre le monde des vivants, auquel elle appartient elle-même encore, et le royaume des morts, que symbolise Perséphone. Une sirène a d'ailleurs été aperçue dans l'Hadès par l'âme d'Er, fils d'Arménios, dont l'expérience de « résurrection », qu'il faut semble-t-il resituer dans une vision orphique de l'au-delà, est rapportée dans le dernier livre de la *République* de Platon (X, 617b).

Pour en revenir à la pièce d'Euripide, celle-ci date de 412 av. J.-C., soit de la fin du V^e s. avant notre ère, ce qui correspond exactement à l'apparition de ces « vierges nées de la Terre » sur les monuments funéraires. De façon plus directe encore, il est possible que le monument de Sophocle²⁰⁶, orné dit-on d'une sirène, ait été une source d'inspiration pour les sculpteurs²⁰⁷.

Que les sirènes aient accompagné ou remplacé les figures de pleureuses et de femmes attristées intégralement humaines sur les monuments en jouant le même rôle qu'elles, à savoir d'assurer éternellement la déploration aussi bien que de servir d'intermédiaire entre les vivants et les morts, est désormais clair.

Le sujet des sirènes-pleureuses nous amène encore à évoquer les funérailles d'Héphaïstion. A la mort de son ami cher, survenue à Ecbatane en 324 av. J.-C., Alexandre le Grand décida pour l'honorer d'accomplir des cérémonies funèbres sans égal. Un bûcher fut construit, comportant plusieurs étages. Ce qui nous concerne ici est l'élément faîtière de la structure, à savoir la disposition de statues représentant des sirènes. Nous ne savons pas dans quel matériau celles-ci étaient réalisées, mais on avait pris soin de les laisser creuses à l'intérieur, de sorte que puissent

« subrepticement prendre place ceux qui devaient chanter
une lamentation funèbre (θρῆν υ) en l'honneur du défunt »

écrit Diodore dans sa *Bibliothèque historique* (XVII, 115, 4)²⁰⁸. Sans doute faut-il voir dans ce procédé une invention macédonienne, si l'on met en parallèle l'origine d'Alexandre et

²⁰⁵ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 943.

²⁰⁶ Mort en 406 ou 405 av. J.-C.

²⁰⁷ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 91 et 97 ; HOFSTETTER 1990, p. 26. D'après la compilation sur la *Vie de Sophocle*, 14-15.

²⁰⁸ Trad. P. Goukowsky, 1976, p. 159-160.

d'Héphaïstion avec celle du roi Persée, ultime descendant des Antigonides, qui fit construire des éléphants de bois, creux eux aussi, pour que des aulètes puissent s'y introduire et imiter le barrissement de ces animaux (Polyen, *Strategemata* IV, 21). Les sirènes qui prennent place au sommet du bûcher d'Héphaïstion réalisent la parfaite association entre créatures hybrides et êtres humains, permettant à ces derniers de transcender les lamentations en usant d'une enveloppe fantastique, qui a pu donner à leurs pleurs et à leurs chants de deuil une autre dimension, une possibilité de sonner jusque dans l'au-delà.

Si les sirènes funéraires de cette première catégorie, celles qui sont montrées en pleurs, relèvent d'une symbolique assez aisément appréhendable, il n'en va pas exactement de même des sirènes musiciennes. Prenons pour exemple la sirène sculptée au sommet d'une stèle conservée au Pirée (**Prothésis II-12**). Celle-ci joue en effet de la lyre et appartient de ce fait à la seconde catégorie des sirènes funéraires. Son activité pourrait faire référence aux chants funèbres entonnés dès la prothésis et parfois plus tard. Il existe cependant un écueil, pour l'instant difficile à contourner : celui du choix de l'instrument associé à la figure mythologique. En effet, point de lyre pour accompagner les lamentations funèbres, mais l'*aulos* en règle générale. On rencontre pourtant des exemples de stèles où les sirènes joueuses de lyre sont justement placées auprès de pleureuses, précisément comme sur la stèle du Pirée prise en compte plus haut (**Prothésis II-12**). Nous trouvons également une pleureuse à figure humaine tenant une lyre sur une hydrie représentant la déploration d'Achille (**Prothésis I-39**). Un instrument fabriqué avec une carapace de tortue comme celui qu'utilisent généralement les sirènes²⁰⁹.

La lyre étant connue « pour exercer, grâce à l'harmonie de ses sons, une action adoucissante, cathartique, sur l'âme et ses passions »²¹⁰ et puisque la musique en général « purifie et délivre »²¹¹, nous pourrions dès lors voir les sirènes musiciennes qui ornent les monuments funéraires comme des êtres voués à adoucir la peine et à donner l'espoir en un avenir meilleur, que ce soit pour l'âme durant son passage d'un monde à l'autre²¹² ou, pourquoi pas, pour les proches, pour ceux qui restent et se rendent auprès de la sépulture pour se souvenir et honorer. Les sirènes auraient d'ailleurs chanté pour les Bienheureux dans les Iles Fortunées²¹³, ce qui laisse à penser que par leur voix et le son de leur instrument elles ont une

²⁰⁹ HOFSTETTER 1990, p. 155.

²¹⁰ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 98.

²¹¹ BOYANCE 1972, p. 347 – C'est pourquoi l'on retrouve des Muses ou des sirènes musiciennes sur les sarcophages enfermant des morts héroïsés, bénéficiaires de fondations, et qui peuvent espérer un bienheureux séjour dans l'au-delà.

²¹² C'est d'ailleurs plutôt dans ce sens que va Plutarque en proposant son analyse personnelle des sirènes platoniciennes (*Propos de table* IX, 14).

²¹³ GRIMAL 1963³, p. 424.

action dans le monde des morts – ce qui expliquerait leur présence sur les monuments funéraires, stèles ou sarcophages²¹⁴ – aussi bien peut-être que dans celui des vivants.

En tenant compte des exemples de lyres présentées malgré tout en contexte funéraire et en gardant à l'esprit que les prises de distance avec la réalité sont nombreuses en art grec, il n'est pas complètement hasardeux de considérer que les sirènes musiciennes aient en partie fait écho elles aussi aux rites funèbres accomplis en musique. A créature exceptionnelle, instrument d'apparence plus exceptionnelle. Au passage de la femme à la sirène, une translation de l'instrument plus simple d'aspect qu'est l'*aulos* à l'instrument plus imposant, lié à la mort et à la vie dans l'au-delà, qu'est la lyre.

De nombreuses stèles produites en Attique au IV^e s. avant notre ère reprennent ce motif de la sirène funéraire, des monuments ornés en leur partie inférieure de l'image des femmes qu'ils honorent (**Prothésis II-3**, **Prothésis II-6**) ou de celle des jeunes hommes défunts (**Prothésis II-4**, **Prothésis II-5**), ou encore de représentations qui ne relèvent pas de la figure humaine, comme les loutrophores et autres vases funéraires en reliefs (**Prothésis II-11**, **Prothésis II-10**).

Il ne reste parfois de certains monuments funèbres que la statue de sirène qui en faisait partie, comme le prouvent des vestiges attiques du milieu du IV^e s. av. J.-C., plus ou moins bien conservés (**Prothésis III-8**, **Prothésis III-7** et **Prothésis III-6**). Et si l'on imagine que les sirènes participent elles aussi de la caractérisation du défunt sur les monuments funèbres, elles pourraient alors être vues comme un symbole de jeunesse²¹⁵. Dans le cas où elles ornent les tombes des orateurs, il se peut aussi qu'elles fassent référence à la force de persuasion de ceux-ci qui, de même que les hommes politiques, étaient parfois décrits comme des sirènes dans les sources écrites²¹⁶. Le cas d'Isocrate, dont le monument aurait été surmonté d'une sirène de type masculin²¹⁷, relèverait pleinement de cette idée d'adéquation de l'image de la sirène avec le caractère du défunt, ici homme et orateur. Il en irait de même pour les auteurs et les poètes²¹⁸.

La sirène est en revanche beaucoup plus rare sur les stèles en provenance d'Asie Mineure et en particulier à Smyrne, d'où provient pourtant le monument funéraire d'Hiérokla²¹⁹, qui date de la première moitié du II^e s. avant notre ère et comporte une sirène dans le coin

²¹⁴ GRIMAL 1963³, p. 425.

²¹⁵ HOFSTETTER 1990, p. 27.

²¹⁶ HOFSTETTER 1990, p. 186.

²¹⁷ HOFSTETTER 1990, p. 186.

²¹⁸ HOFSTETTER 1990, p. 26-27.

²¹⁹ Seuls deux autres exemples smyrniotes sont connus, voir HASSELIN ROUS et al. 2009, p. 75.

supérieur droit de son relief principal (**Prothésis II-23**). La sirène qui y est sculptée croise les pattes et joue non pas de la lyre, mais de la cithare²²⁰.

Ce motif n'est pas totalement absent non plus du corpus des monuments de Grèce insulaire. Pour exemple, la stèle de Métrodôros, en provenance de Chios. Peinte et gravée tout à la fois, elle date de la première moitié du III^e s. avant notre ère et comporte des représentations sur chacun de ses côtés. Sur la face reproduite en annexe de notre écrit (**ANNEXE LVIIa**) sont notamment représentés l'équipement d'un palestrite (strigile, éponge, sandales, etc.) et un pilier supportant une amphore. Les sirènes sont montrées en frise, tout en haut de la stèle²²¹ et sont apparemment musiciennes également.

Même si nous n'avions retrouvé aucun vestige de sirènes funéraires, une épigramme comme celle-ci, répertoriée dans l'*Anthologie*, aurait suffi à porter à notre connaissance l'utilisation du motif des sirènes dans l'iconographie des tombeaux :

« Hélas ! hélas ! virginité mal inspirée, qui t'a fait briser ta radieuse jeunesse, charmante Clîô ; pleurant (δάκρυσιν) sur toi, les joues ravagées de larmes, nous nous tenons ici près de ton tertre (τύμβω), belles statues de Sirènes (λαῖες Σειρήνων ἔσταμες εἰδάλιμοι) »²²².

Enfin, à partir de la seconde moitié du IV^e s. av. J.-C. surtout, des statuettes de sirènes en terre cuite ont aussi fait partie du mobilier des tombes dans de nombreuses régions du monde grec. La constance de leurs attitudes les associe toujours très aisément à l'univers des pleureuses et à la tristesse éternelle, comme cette statuette en provenance de Myrina, dont une main est portée à la tête et l'autre à la poitrine (**Prothésis III-9**)²²³. On retrouve également en contexte funéraire des exemplaires avec des attitudes moins marquées, comme cette sirène en provenance de Grande-Grèce (**Prothésis III-10**). Le fait que ses ailes soient déployées est intéressant, puisqu'il rapproche cette figure de celles des Erotes ailés présents eux aussi dans le mobilier des tombes en de nombreux endroits du monde grec²²⁴ et par exemple, dans une tombe d'Erétrie (Eubée), au nombre de 28 figurines de terre cuite suspendues au-dessus des

²²⁰ HASSELIN ROUS et al. 2009, p. 74.

²²¹ La frise juste au-dessous présente une centaumachie, tandis que celle tout en bas du relief en des *Nikai* sur des chars (KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 236.).

²²² *Anth.*, L. VII, n° 491 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} édition) / trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 65.

²²³ Pour Myrina en particulier, S. Besques classait les gestes des sirènes en terre cuite comme suit (BESQUES 1963, T. 2, p. 74-76) :

Type A = main droite posée sur la tête, main gauche posée sur le sein (entre les seins dans quelques cas) ;

Type B = main gauche posée sur le sein, main droite saisissant une mèche de la chevelure à hauteur de l'oreille ;

Type C = identique au B, si ce n'est que les cheveux sont recouverts d'un voile ;

Type D = identique au B, les changements concernant le bas du corps ;

Type E = les deux mains sont portées à la poitrine ;

Type F = bras portés en avant.

²²⁴ Voir par exemple p. 218-219 in JEAMMET 2003 (1).

lits et trônes funéraires²²⁵. Sans aller forcément jusqu'à imaginer que ces Erotes représentent les âmes des morts – tels les *eidôla* volant à proximité des tombes sur les lécythes funéraires – d'autant qu'on les retrouve donc parfois en de multiples exemplaires dans une seule tombe, et bien que leur signification fasse toujours débat, on ne peut complètement écarter l'hypothèse que les Anciens leur aient conféré un rôle d'accompagnateurs pour les défunts, faisant office d'intermédiaires entre les deux mondes²²⁶ et assurant au défunt un statut de bienheureux dans un au-delà privilégié²²⁷. La piste pythagoricienne peut aussi se rapporter à cette idée. En effet, nous avons déjà évoqué l'élan « anagogique » auquel croyaient ces initiés, or il existait pour eux des entités propres à favoriser l'élévation de l'âme, à savoir le Soleil, les Amours et les Muses²²⁸. Si l'on assimile les sirènes, à l'instar d'E. Buschor, à des « Muses de l'au-delà », il n'y a dès lors qu'un pas à faire pour avancer l'hypothèse que les sirènes en terre cuite, mais aussi certaines sirènes visibles sur les stèles (**Prothésis II-12**, par exemple), notamment aux ailes ouvertes, aient pu matérialiser l'un de ces « ἀναγωγοὶ θεοί » qu'évoquent les écrits de Proclus²²⁹. Notons encore que l'exemple de statuette pris en considération (**Prothésis III-10**) provient de Grande-Grèce, région qui connut un grand courant pythagoricien dès le V^e s. av. J.-C. et dont nous reparlerons par la suite²³⁰.

Certains des Erotes en terre cuite jouaient de la musique et des figures de musiciennes entièrement anthropomorphes ont également été découvertes parmi les offrandes placées à l'intérieur des tombes, comme un écho aux sirènes musiciennes, et nous rappellent une fois encore l'importance de la musique dans le monde grec antique. Il existe d'ailleurs des diadèmes en or, datant du IV^e s. av. J.-C. et aujourd'hui conservés à Munich, sur lesquels des images d'Erotes, de musiciennes et de sirènes sont figurées toutes ensemble²³¹.

III. 2) c. Autres rôles des hommes et des femmes dans la prothésis

En prenant en compte avant tout les représentations, notamment d'Italie du Sud, et quelques mentions textuelles, nous pouvons encore distinguer d'autres actions des proches présents à l'exposition.

La scène représentant la prothésis d'Archémoros est aussi intéressante de ce point de vue (**Prothésis I-29**). Pour l'anecdote, nous voyons d'abord qu'une femme est préposée à protéger

²²⁵ GUIMIER-SORBETS et SEIF EL-DIN 2003, p. 582. Voir aussi HUGUENOT (C.), « Les Erotes volants : recherches sur la signification d'un groupe de terres cuites hellénistiques d'Erétie », *Antike Kunst* 44 (2001), p. 92-116, pl. 29-32.

²²⁶ JEAMMET 2003 (1), p. 218.

²²⁷ GUIMIER-SORBETS et SEIF EL-DIN 2003, p. 582.

²²⁸ BOYANCE 1972, p. 139 – d'après les *Hymnes* de Proclus (I, 36 ; IV, 5 ; II, 1).

²²⁹ BOYANCE 1972, p. 139 et n. 7.

²³⁰ Voir *infra*, p. 84.

²³¹ HOFSTETTER 1990, p. 292 – voir V 28 et V. 29, pl. 33.1 et 2.

le corps avec une sorte de parasol, l'exposition ayant lieu en plein air comme l'indiquent les lignes sinueuses au sol. Cela n'est pas sans rappeler les femmes qui, sur les lécythes attiques d'époque classique, sont chargées d'éventer le cadavre, comme sur ce vase du Peintre de la Femme (**Prothésis I-15**). Pour en revenir à Archémoros (**Prothésis I-29**), il est évident aussi que les trois autres hommes en dehors du pédagogue sont des porteurs d'offrandes. Nous savons que des objets accompagnaient le défunt dans sa tombe, mais il semble qu'en Italie ces offrandes aient été fréquemment disposées autour du défunt dès l'exposition.

De la même façon, dans la tombe peinte 53 d'Andriuolo (**Prothésis IV-3**), une femme sur la gauche apporte un panier rempli d'offrandes – constituées de nombreux œufs et d'un alabastre – alors qu'on aperçoit déjà dans le champ, au centre, un *kalathos* contenant à nouveau des œufs, ainsi que des grenades, des symboles chthoniens couramment représentés en contexte funéraire. Enfin une autre femme – venant à la suite des deux premières sur la gauche, mais invisible sur la reproduction – porte sur sa tête une hydrie, signe probable d'une libation à venir pour le mort. Des vases et un *kalathos* sont aussi présents au second plan de la prothésis représentée dans la tombe 51 (**Prothésis IV-2**). Cependant, leur disposition sur des étagères ne permet pas vraiment de dire s'il s'agit d'offrandes ou d'objets usuels de la maison. Enfin, il serait bon de revenir à une phrase tirée des *Suppliantes* d'Euripide et prononcée par le chœur en larmes, que nous avons laissée de côté plus tôt :

« *Menons une danse qui ravisse Hadès* »²³².

La question est de savoir si l'on parle ici d'une vraie danse, ou s'il s'agit d'une image, d'une façon de décrire l'animation que constituent toutes les attitudes des pleureuses au moment de la prothésis ?

Les représentations de prothésis, avec leurs participants qui se lamentent et qui, parfois, se font du mal, saluent ou encore apportent des offrandes, pourraient être considérées comme des mises en scène se rapprochant d'un vrai « ballet funèbre ». Mais peut-on voir de vraies danses sur certaines d'entre elles ? Il s'avère que dans une tombe de Ruvo, une frise continue de danseuses peintes entourait les restes du défunt (**Prothésis IV-9**). Pour L. B. Lawler, cela illustre bien l'évolution des rites funéraires pratiqués par les femmes. Leurs manifestations de douleur, d'abord sauvages, se seraient ensuite transformées « into graceful dances and gestures »²³³. Nous ne savons si l'explication peut être aussi tranchée, surtout au vu du très petit nombre de documents textuels et iconographiques qui s'y réfèrent. Les seconds n'ayant pas été retrouvés dans le contexte de la Grèce propre, qui plus est. D'autre part, nous ne

²³² Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 548.

²³³ LAWLER 1978, p. 117.

savons pas vraiment si les idées exprimées concernent exclusivement le cortège funèbre ou ce qui peut déjà se passer lors de la prothésis.

Une très ancienne danse funéraire, appelée *prylis*, est attestée en Crète cependant, mais elle était réalisée par les hommes vêtus de leurs armures²³⁴ et elle prit au cours du temps un caractère dionysiaque²³⁵, ce qui la rend non exploitable pour notre étude.

Les textes que nous venons de voir, associés au fait que des urnes funéraires ont été décorées de files d'endeuillés vraisemblablement en train de danser dès l'époque mycénienne, peut indiquer que la pratique s'est poursuivie jusqu'à l'époque classique²³⁶ ; pourtant cela ne reste qu'une hypothèse difficile à étayer.

D'autres études encore ont essayé de déterminer la relation entre la mort et la danse²³⁷, sans que l'on puisse jamais dépasser le seuil de la simple conjecture ou de la conclusion hâtive. Nous reviendrons nous-mêmes prudemment sur cette thématique dans un autre contexte²³⁸.

Si nous regardons de plus près la tombe de Ruvo (**Prothésis IV-9**), de la nécropole apulienne de la Via dei Cappuccini, nous constatons qu'il n'y a pas de représentation de prothésis associée aux danseuses, ni d'un quelconque élément qui pourrait faire penser que nous nous trouvions à cette phase-là des rites funéraires. Pourtant, l'emplacement de la frise, qui court à l'intérieur de la tombe tout autour du défunt (**ANNEXE LVI**)²³⁹, pourrait constituer la mise en scène d'une prothésis éternelle au cours de laquelle les femmes présenteraient leurs hommages de la sorte. Les informations données par F. T. Bertocchi dans son ouvrage sur la peinture funéraire apulienne vont nous aider à avancer.

Les himations que portent ces femmes, recouvrant les épaules et la tête, seraient typiques d'un contexte funéraire²⁴⁰. Cela se vérifie tout à fait si l'on regarde la céramique d'Italie du Sud également et, par exemple, ce cratère en cloche lucanien (**Monument I-5**) qui montre la réception par Electre des prétendues cendres de son frère Oreste. Il en va de même sur une *pélikè* et une hydrie de la même région, datées du milieu du IV^e s. av. J.-C., qui représentent la visite à la tombe d'Agamemnon (**Monument I-6** et **Monument I-7**). Enfin, la fameuse prothésis d'Archémoros peut à nouveau nous servir de témoignage, si l'on considère l'apparence vestimentaire de la femme s'appêtant à poser une couronne sur la tête de l'enfant défunt (**Prothésis I-29**).

²³⁴ LAWLER 1978, p. 31

²³⁵ LAWLER 1978, p. 108.

²³⁶ Ainsi qu'il est suggéré in LAWLER 1978, p. 56.

²³⁷ Notamment DELAUAUD-ROUX 1994.

²³⁸ Celui de l'ekphora, voir p. 114.

²³⁹ Une autre restitution est proposée par L. Todisco, cf. TODISCO 2006, p. 38.

²⁴⁰ BERTOCCHI 1964, p. 36.

La chorégraphie qui est montrée dans la tombe de Ruvo²⁴¹ serait celle d'une danse encore pratiquée aujourd'hui, notamment en Crète, à Corfou et à Mégare, et que l'on nomme « tratta »²⁴². L. Todisco note lui aussi la possible attestation de pleureuses dansant en file dans le cadre des rites funèbres de Grèce, d'Italie méridionale et d'Etrurie²⁴³. Elle serait pratiquée précisément au moment de l'exposition funèbre²⁴⁴, ce qui rejoindrait notre idée d'une interaction entre le cadavre et les panneaux qui l'entourent, d'une scène d'exposition en musique et en danse qui se jouerait indéfiniment. F. T. Bertocchi apporte cependant une nuance par rapport à la signification de ce genre de chorégraphie. Il ne faudrait pas envisager cette danse de la même façon que les autres expressions physiques du deuil. En effet, celle-ci serait accomplie dans le but de célébrer la vie²⁴⁵ et non d'exprimer sa peine. L'état d'esprit de ces participantes à la prothésis serait donc ici très différent de celui typiquement envisagé en Grèce propre et se rapprocherait bien davantage, si nous nous permettons un écart géographique et temporel, des funérailles « festives » de Louisiane. Les couleurs vives et variées des vêtements de ces femmes – bleu, blanc, noir, rouge et jaune en alternance – s'accorderaient bien aussi avec cette idée.

L. B. Lawler pense quant à elle que ce genre de rites « nouvellement civilisés » [*sic*] avait lieu durant la procession funèbre²⁴⁶, soit au moment de l'ekphora, non de l'exposition ou de la simple annonce du deuil. Si nous écartons les remarques faites précédemment, nous pourrions aussi bien aller dans le même sens en prenant en compte la présence d'hommes auprès de ces femmes voilées. Ces jeunes hommes vêtus de tuniques courtes sont au nombre de trois, si l'on considère l'ensemble des panneaux. Si l'un d'entre eux est là pour jouer de la musique – le troisième homme tient, en effet, une lyre, l'instrument des sirènes²⁴⁷ – comme nous avons déjà vu des joueurs d'*aulos* dans les tombes de Paestum, les deux autres semblent cependant bien être en train de guider les femmes dans leurs mouvements²⁴⁸. Nous n'aurions dès lors pas de mal à croire que la scène se passe dans l'espace public, celui qui ne doit pas être perturbé et dans lequel la surveillance des femmes doit s'accomplir plus étroitement. Mais il semble

²⁴¹ Ce type de danse, en file entrelacée, a également été introduite dans l'iconographie des vases apuliens du IV^e s. avancé, comme le montre un cratère apulien à figures rouges de la collection White-Levy à New York (inv. 381), daté de 340 av. J.-C. (TODISCO 2006, p. 28).

²⁴² BERTOCCHI 1964, p. 35.

²⁴³ TODISCO 2006, p. 29.

²⁴⁴ BERTOCCHI 1964, p. 36.

²⁴⁵ « Tale tipo di danza di per stessa non ha un carattere funebre e i motivi orchestrali che la accompagnano non servono che ad ornare la morte delle più piacevoli immagini della vita » (BERTOCCHI 1964, p. 35).

²⁴⁶ LAWLER 1978, p. 117.

²⁴⁷ Que l'on trouve aussi bien dans l'iconographie funéraire que dans le matériel des tombes, que ce soit en Grèce propre, comme à Locres, Tarente ou encore Paestum (TODISCO 2006, p. 29).

²⁴⁸ La position de L. Todisco est tout à fait tranchée à cet égard, qui voit les figures masculines bien comme des conducteurs de ces femmes et non des personnages simplement intercalés dans la file (TODISCO 2006, p. 25).

que les arguments soient ici moins nombreux et cette hypothèse, loin d'être impossible, en devient plus difficile à établir.

Le nombre des danseuses a parfois été considéré comme significatif. Elles se répartissent en effet en deux groupes de vingt-sept, eux-mêmes divisés en groupes de neuf et de dix-huit participantes. Le multiplicateur commun à tous ces nombres étant le neuf, d'aucuns y ont vu une symbolique particulière, peut-être bien pythagoricienne²⁴⁹. L'hypothèse est tout à fait plausible, puisque l'on connaît la grande diffusion de la doctrine dès l'aube du V^e s. av. J.-C. dans le Sud de l'Italie, où six cents disciples se sont rendus pour répandre l'enseignement de Pythagore²⁵⁰. Plus que le neuf, le nombre réellement important aux yeux des adeptes du pythagorisme était le trois. Parmi eux, le poète Ion de Chios aurait rédigé une cosmogonie tout entière consacrée aux « triagmes » ou « tripliques » car, comme l'écrivait Aristote (*Traité du ciel* I, 1, 268a) :

« c'est le nombre trois qui définit le Tout et toutes les choses puisque ce sont les constituants de la Triade : fin, milieu et commencement, qui définissent le Tout »²⁵¹.

Le trois qui, accompagné du un, du neuf et du vingt-sept, justement, composent la deuxième tétrade de raison trois²⁵², qui constitue « l'Ame du Monde » dans le *Timée* de Platon.

Nous dirons donc que c'est le trois qui est signifiant, bien avant le neuf, ou le résultat de leur multiplication. En effet, le chiffre vingt-sept, qui correspond au nombre des danseuses présentes dans chacun des deux groupes se développant sur les parois de la tombe, peut être associé à un événement de la vie de Pythagore lui-même. Celui-ci serait un jour parvenu à entrer dans l'Hadès à partir de la Crète. Il aurait ensuite demeuré au royaume des morts durant trois fois neuf jours²⁵³. Cette relation du chiffre vingt-sept avec la *Nekyia* de Pythagore en personne, ajoutée au contexte de découverte dans une tombe de cette frise de danseuses, ainsi qu'à la localisation de la tombe en Italie du Sud, nous permet d'envisager une signification pythagoricienne de la représentation, cependant que son déroulement lors d'une prothésis reste quelque peu difficile à démontrer.

Un témoignage romain nous conforte dans l'idée que la multiplication du trois par le neuf faisait quoi qu'il en soit sens dans le contexte religieux antique. Il faut savoir qu'à Rome, le Sénat consultait à l'occasion les haruspices étrusques, personnages au statut aristocratique et politiquement bien établis, tenus en très haute estime pour leur don d'interprétation des

²⁴⁹ WUILLEUMIER 1968, p. 442, 541.

²⁵⁰ MATTÉI 2001³, p. 13.

²⁵¹ Trad. in MATTÉI 2001³, p. 40.

²⁵² MATTÉI 2001³, p. 98.

²⁵³ MATTÉI 2001³, p. 12.

oracles et prodiges, ainsi que pour leur conseil de purification²⁵⁴. Les prodiges qui nous concernent ici correspondent à la naissance d'être androgynes. Pas moins de seize naissances de ce genre se sont produites sur le territoire romain entre 209 et 92 av. J.-C. Il est possible d'en reconstituer la liste, plus ou moins exacte, en compulsant à la fois l'œuvre de Tite-Live et celle de Julius Obsequens. Liste qui nous est transposée en un tableau très clair dans l'ouvrage de L. Brisson intitulé *Le sexe incertain*²⁵⁵ (ANNEXE II). La venue au monde d'être singuliers, androgynes et surtout hermaphrodites, a longtemps frappé intensément les esprits, qui voyaient ces prodiges comme une menace, l'annonce prochaine de la fin de la race des hommes. Il fallait dès lors recourir aux oracles et aux devins pour savoir comment se comporter suite à cet événement. Il existe justement une colonne « expiation » dans le tableau dont nous parlons et sur laquelle il nous faut nous concentrer. Que l'on ait consulté les haruspices étrusques ou les livres sybillins, en de très nombreux cas est mentionné le recours à « 3 x 9 jeunes filles ». Revoilà donc notre multiplication présente à Ruvo, nos vingt-sept jeunes filles telles que celles représentées dans la tombe de la Via dei Cappuccini (**Prothésis IV-9**). Mais quelle était la fonction des jeunes personnes en question ? Il leur fallait tantôt prier, sacrifier des bêtes ou chanter des hymnes, généralement en l'honneur de Junon Reine ou de sa comparse grecque Héra Basilinna²⁵⁶. Parfois le nombre des animaux à sacrifier en signe d'expiation était aussi de 3 x 9²⁵⁷. Bien que les textes ne nous donnent pas d'explication concernant la fréquente multiplication du trois par le neuf en contexte religieux, il est inenvisageable que celle-ci ait été choisie au hasard. Si son sens profond nous échappe, nous pouvons nous résumer en disant que le monde gréco-romain l'a fréquemment utilisée, que les chiffres qui la compose ont de fortes résonances dans la doctrine platonicienne et que cette multiplication s'est au moins une fois retrouvée pleinement associée à un contexte funéraire en ce qui concerne la soi-disante *Nekyia* de Pythagore.

La personne enterrée à Ruvo était-elle adepte du pythagorisme ? Si oui, sa tombe pourrait peut-être nous aider à reconnaître des symboles associés à cette croyance dans les sépultures du monde grec. Avait-elle auparavant séjourné dans la Campanie voisine où les Etrusques s'étaient implantés vers les VII^e-VI^e s. avant notre ère ? Le défunt ou ses proches avaient-ils été influencés par les conseils des haruspices étrusques tels que ceux que l'on trouvait jusqu'à Rome ? Ce nombre avait-il été choisi pour sa probable valeur « chthonienne » ou pour expier une faute grave dont on avait peur qu'elle ne se répercute sur le mort et ne mette en danger

²⁵⁴ Cf. BRISSON 2008², p. 29.

²⁵⁵ BRISSON 2008², p. 28, tableau reproduit pour la première fois dans de Boer (M.B.) et Edridge (T.A.), (éds), *Hommages à Maarten. J. Vermaseren*, Leiden, 1978, p. 110.

²⁵⁶ Cf. BRISSON 2008², p. 29 à 31.

²⁵⁷ Cf. BRISSON 2008², p. 29.

son séjour dans l'Hadès ? Avec le programme iconographique de la tombe de Ruvo (**Prothésis IV-9**), nous avons un genre de représentation pour lequel une mise en relation précise avec un texte aurait achevé d'étayer nos suppositions. Les sources écrites se rapportant aux rites funéraires en Italie du Sud étant de surcroît des plus rares, la frise de danseuses garde pour l'instant une part de son mystère, tout comme l'idée du rite d'une danse funèbre en Grèce propre à nos époques ne peut être véritablement attesté.

IV. Entre souillure et superstition : autres pratiques liées à l'exposition funèbre

Avant de clore cette thématique liée à la prothésis et aux manifestations qui lui sont associées, citons encore des informations que nous apprenons en majorité par les sources écrites.

L'une d'elle est la mention du vase d'eau lustrale posé devant la porte de la maison d'un mort et que l'on appelle généralement vase *ardanion*²⁵⁸, du mot « ἄρδα, -ης (ή) », qui veut dire « la tache, la saleté ». L'eau contenue dans ce récipient était apportée d'une autre maison²⁵⁹, qui n'était pas souillée par la mort d'un de ses membres, et servait à la purification des personnes venues assister à la prothésis²⁶⁰. On y trouve au moins deux allusions dans la littérature, à savoir chez Euripide où, dans *Alceste* (98 et s.), le chœur s'exclame :

« *Devant les portes, je ne vois pas, puisée à la source, l'eau lustrale (χέρνιβ') en usage au seuil des trépassés* »²⁶¹.

Et la scholie du texte est encore bien plus précise pour ce qui est du déroulement du rite :

« ὅποτε τις ἀποθάνοι, πρὸ τῶν πυλῶν γάστρας πληροῦντες ὕδατος ἐτίθεσαν καὶ κλάδους δάφνης ἵνα οἱ ἐξιόντες περιρραίνοντο · ἐκάλουν δὲ τὰ τοιαῦτα ὄστρακα Δωριεῖς μὲν κύμβαλα, Ἀθηναῖοι δὲ ἄρδάνια »²⁶².

Un peu plus tard, c'est *L'Assemblée des Femmes* d'Aristophane qui s'y réfère également (1030 et s.) :

« *Etends donc d'abord de l'origan, casse quatre sarments et mets-les sous toi, ceins ton front de bandelettes, place à côté de toi les vieilles et dépose devant la porte le vase d'eau lustrale (ὕδατός)* »²⁶³.

²⁵⁸ BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002, p. 58.

²⁵⁹ MOULINIER 1952, p. 78.

²⁶⁰ GINOUVES 1962, p. 241, qui cite Pol., *Onom.* VIII, 65 :

« ἐκαθαίροντο ὕδατι περιρραϊνόμενοι · τὸ δὲ προὔκειτο ἐν ἀγγείῳ κεραμέω ἐξ ἄλλης οἰκίας κεκομισμένον. Τὸ δ' ὄστρακον ἐκαλεῖτο ἄρδάνιον »

; PARKER 1983, p. 35, qui se réfère aussi (n. 10) à Pol. VIII, 65 également et à Hesychios, s.v. « ὄστρακον » ; ROHDE 1987⁸, p. 163-164. Et voir simplement le mort en rêve aurait suffi à devoir se purifier également – cf. GINOUVES 1962, p. 241, qui se réfère (n. 6 et 8) notamment à Eschyle et Apollonios de Rhodes.

²⁶¹ L. Méridier, 1976 (8^e éd.), p. 61.

²⁶² Citée in GINOUVES 1962, p. 241.

Ces mots sont prononcés par un jeune homme qui se moque ouvertement d'une vieille femme à qui il conseille d'accomplir sans plus attendre les rites funéraires pour elle-même ! Au passage l'on apprend une autre coutume pratiquée à l'occasion en Attique, celle qui consiste à placer sous le corps des défunts des sarments de vigne préalablement brisés. Qu'il s'agisse en réalité de sarments, de marjolaine ou encore d'origan, ces plantes étaient utilisées dans un seul et unique but, celui de chasser les mauvais esprits²⁶⁴. Coutume qui pouvait s'appliquer non seulement au moment de l'exposition, mais aussi lors de l'inhumation, comme l'attestent de nombreuses sépultures du Cimetière du Dipylon à Athènes²⁶⁵. De même que l'on amenait cette eau de chez une autre famille, il semble qu'à Argos en particulier on ait agi pareillement avec le feu de la maison endeuillée, à la fin du temps d'exposition²⁶⁶. Enfin, il arrivait que des branches de cyprès soient accrochées à la porte pour signaler la présence d'un défunt à l'intérieur²⁶⁷, pour prévenir quiconque souhaitant entrer de la souillure qui s'abattrait sur lui dès lors.

Tous ces rituels sont valables pour la Grèce propre au moins, mais l'on ne sait exactement quelle fut leur durée. C'est pourquoi l'on peut les prendre en compte pour l'époque classique en tout cas. Pourtant, dans le cas des branches de cyprès, la source à laquelle se référait E. Rohde est très récente, puisque Servius vécut au V^e s. de notre ère, et laisse à penser que la coutume a longtemps perduré, d'autant qu'un rite similaire était connu à Rome²⁶⁸.

La seule information qui peut ici être clairement corroborée par l'iconographie est le placement de bandelettes autour de la tête du défunt, ce qui nous rappelle les morts couronnés que nous avons déjà vus (**Prothésis I-8, Prothésis I-5, Prothésis I-11, Prothésis I-12**, etc.) et que nous reverrons plus en détails dans un autre chapitre²⁶⁹.

Tout le reste – vase *ardanion*, branches de cyprès et sarments – paraît absent des scènes funéraires représentées, même de celles qui décrivent l'ekphora, le cortège dont on aurait pu faire comprendre qu'il quittait la maison en montrant la porte de celle-ci et certains des éléments que nous venons de lister. L'on peut supposer que les *ardania* étaient jetés rapidement après utilisation, puisque porteurs de toute la souillure accumulée²⁷⁰, ce qui est une raison de moins de les inclure dans les images. On a cru reconnaître des vases à aspersions sur un récipient du style *Gnathia*, à Würzburg, ainsi que sur un vase lucanien

²⁶³ Trad. M.-J. Alfonsi, 1966, p. 352.

²⁶⁴ ROHDE 1987⁸, p. 163 et n. 36, p. 188.

²⁶⁵ ROHDE 1987⁸, n. 37, p. 188.

²⁶⁶ PARKER 1983, n. 10, p. 35 – d'ap. Plutarque, *Quaestiones Graecae*, 24, 297a.

²⁶⁷ ROHDE 1987⁸, p. 164 et n. 39, p. 189 – d'ap. Servius, *Ad Aeneidos* iii, 680.

²⁶⁸ ROHDE 1987⁸, n. 39, p. 189 – d'ap. Serv., *A.* 3, 64 et 4, 507.

²⁶⁹ Cf. infra, p. 236 et s.

²⁷⁰ Jetés à titre de « κάθαρμα », d'après GINOUVES 1962, p. 243.

conservé à Genève²⁷¹, mais l'hypothèse était bien trop hasardeuse pour être réellement prise en compte, avant tout en raison du contexte iconographique dans lequel se trouvaient ces représentations de vase et qui n'avait rien de funéraire. Pourtant, en ce qui concerne l'eau nécessaire à la purification, nous pourrions tout de même nous pencher sur le programme iconographique de l'une des tombes peintes macédoniennes, à savoir celle de Lyson et Kalliklès. Ce tombeau familial, nommé d'après l'inscription lisible sur le linteau de la porte de l'antichambre, a été découvert par l'archéologue Ch. Makaronas en 1942, près de Lefkadia. Il date de la pleine époque hellénistique, vers 200 av. J.-C. Le motif qui nous intéresse est peint sur la paroi Est de l'antichambre (**Prothésis IV-11**). Il s'agit de la représentation d'un *perirrhanterion*, c'est-à-dire une sorte de vasque sur pied, ce qu'on appelle *loutérion* dans le contexte du bain²⁷², mais qui prend cet autre nom dans celui des rites religieux.

L'eau qu'il contient peut faire référence à de nombreuses croyances. Elle peut être le symbole de l'eau donnée aux morts, qui sont toujours considérés comme « assoiffés »²⁷³, soit celui de la purification. La purification du défunt avant son inhumation ou celle des vivants justement. S'ajoute à cette seconde référence le fait qu'une branche de ce qui semble être du laurier est peinte émergeant de la vasque. Or ce type de branche servait parfois à asperger d'eau purificatrice la façade des maisons en deuil²⁷⁴. Et si l'on en croit Pline (*Histoire Naturelle* XV, 127 et s.), cette plante était aussi simplement accrochée aux portes des demeures pour « veiller devant le seuil »²⁷⁵.

La mise en place de sarments ou de plantes sous le corps, elle, relèverait de l'anecdote dans des scènes qui visent avant tout à schématiser les étapes du deuil et ne font que très peu allusion à la souillure. Exception faite par exemple d'un des *Huge Lekythoi* (**Prothésis I-9**), pour lequel nous avons commenté la présence d'un vase sous le lit d'exposition²⁷⁶, ou encore de cet homme enroulé de manière à se protéger au mieux dans son manteau sur un lécythe du Peintre de Sabouroff (**Prothésis I-6**).

Pas de mise en image non plus du nettoyage de la maison²⁷⁷, ni de ses membres par la suite²⁷⁸, qui se lavaient – peut-être à l'eau chaude – tout le corps pour que la souillure disparaisse

²⁷¹ Cf. GINOUVES 1962, p. 243.

²⁷² GINOUVES 1962, p. 77 et s.

²⁷³ MILLER 1993, p. 38 et n. 19.

²⁷⁴ MILLER 1993, p. 39 et n. 23.

²⁷⁵ Trad. J. André, 1960, p. 60.

²⁷⁶ Voir *infra*, p. 238-239.

²⁷⁷ GINOUVES 1962, p. 241. Dans le cas de Ioulis, les maisons sont aspergées d'eau de mer et balayées (BURKERT 1985, p. 135), par une personne libre se tenant à distance (MOULINIER 1952, p. 79-80).

²⁷⁸ Rite attesté notamment par Démosthène (*Contre Euergos*, 70) et une scholie d'Aristophane (*Nubes*, 838), tous deux cités in GINOUVES 1962, p. 241. Pour Ioulis, cf. *IG* XII, 5, 593.

entièrement²⁷⁹. Il est bien compréhensible que ces autres activités purificatrices n'aient pas été représentées sur les vases ou dans les tombes. Le doute pourrait cependant subsister en ce qui concerne les ablutions des endeuillés, une scène de bain ressemblant à une autre scène de bain. Il aurait fallu que le type de vase employé eût été spécifique à ces purifications, ce qui nous aurait permis de faire la différence mais, d'après les recherches de R. Ginouvès²⁸⁰, cela ne fut sans doute pas le cas en Grèce.

Les sources indiquent qu'au moment de la prothésis, le défunt peut être entouré d'un grand nombre de personnes. Celles-ci sont sa famille proche, bien entendu, mais aussi ses amis et enfin, à l'occasion, du personnel servile. Ces participants à l'exposition sont donc plutôt nombreux, exception faite de certaines scènes qui représentent davantage la toute fin de la préparation du corps et de sa mise en place plutôt que de la pleine phase de prothésis. Notons aussi que sur les vases tels que les lécythes, les raccourcis iconographiques propres au support conduisent à montrer un nombre très réduit de personnes, d'où l'absence pure et simple d'hommes dans une majorité de cas, ce qui n'est sans doute pas un écho de la réalité.

Les écrits seuls nous apprennent que les personnes qui assistaient à l'exposition funèbre devaient se purifier au moyen de l'eau contenue dans un vase dit *ardanion*. Que ce dernier n'ait pas été mis en image n'est en rien étonnant – si ce n'est de manière rarissime, par l'intermédiaire d'un accessoire ou d'une attitude protectrice –, car il évoque la souillure de la mort, le terrible miasme dont on cherche justement à se débarrasser rapidement.

Les différentes sources s'accordent pour nous dire que les endeuillés représentés peuvent aussi bien être des individus féminins que masculins, mais ce sont avant tout les femmes qui apparaissent en plus grand nombre et restent les plus proches du mort, voire ont un dernier contact physique avec lui. Les hommes se retrouvent, eux, toujours au second plan, parfois représentés à l'arrière des vases ou sur un autre registre. En Italie du Sud, leur rôle n'est pas d'être présents à la prothésis, sauf en ce qui concerne les classes particulières d'hommes que sont les aulètes, les pédagogues et les serviteurs.

Où que ce soit dans le monde grec en revanche, les enfants peuvent participer tout autant que les gens d'autres classes d'âge. Contrairement à nos sociétés modernes qui, souvent, tendent à écarter les plus jeunes de tout ce qui touche au funéraire, en Grèce ancienne il nous apparaît que les enfants prenaient part aux rites de cet ordre. Non pas qu'ils aient toujours été

²⁷⁹ MOULINIER 1952, p. 79.

²⁸⁰ GINOUVES 1962, p. 242.

réellement très actifs au cours de ceux-ci, mais que leur présence ait été normale et même importante pour la cohésion du noyau familial ébranlé par le deuil. Nous constatons d'ailleurs au travers des images que, quel que soit leur sexe, les enfants ont fréquemment, à l'instar des femmes, une place privilégiée auprès du défunt. Leur présence est donc à la fois naturelle et pédagogique, dans le sens où ils sont témoins des bonnes mœurs de leur famille, qui s'occupe des défunts et honore leur mémoire comme il se doit, qu'eux-mêmes se chargeront de perpétuer par la suite.

Concernant l'allure et le comportement des participants à la prothésis, les sources écrites se combinent aux sources imagées pour nous fournir l'information que les vêtements sont le plus souvent portés sombres, sinon vraiment noirs, à ce moment-là. Bien que pour l'époque archaïque, il ne faille pas faire abstraction de la technique, celle des figures noires, dans nos constatations. En ce qui concerne les femmes du moins, car la loi de Gambréion indique du gris ou de brun pour elles, tandis que les habits clairs étaient autorisés pour les hommes et les enfants, et les peintures d'Italie nous montrent des hommes et des enfants ne portant pas, eux non plus, de vêtements foncés, les femmes y étant elles-mêmes habillées dans des tons beaucoup plus clairs qu'en Attique. Faudrait-il voir dans les vêtements noirs, gris et bruns en particulier une réminiscence des temps héroïques²⁸¹ et de la cendre répandue sur les vêtements pour signaler son deuil ?

En dehors des habits sombres, les sources écrites se font l'écho pour les femmes des cheveux coupés et autres stigmates de l'expression de la douleur, ainsi que des pieds laissés nus. En effet, le rôle premier, la tendance naturelle des gens veillant le corps est de pleurer le mort, bien entendu, de se lamenter par rapport à la situation. A cette expression de tristesse s'ajoutent quelques gestes plus violents, comme les coups, les lacérations et parfois la salissure, vestige des temps homériques qui fut considéré par la suite comme barbare dans la plus grande partie du monde grec. Les images les plus anciennes en témoignent quelque peu, tandis que les plus récentes n'y font référence que de façon distanciée. Le motif principal dans une scène de prothésis est celui de la femme levant les bras. C'est le symbole de la pleureuse qui, à elle seule, peut synthétiser le rôle féminin majeur de cette phase du deuil. On en retrouve sur divers supports, qu'il s'agisse de pleureuses à figure humaine ou des pleureuses-créatures que sont les sirènes et qui ont l'intérêt d'être en relation directe avec l'au-delà, possiblement d'aider l'âme à trouver son chemin et aussi d'adoucir la peine des endeuillés. Enfin, là où l'on ne trouve pas de représentations directes de la prothésis, comme en Macédoine en particulier, les lamentations et la tristesse n'en sont pas moins évoquées, dans

²⁸¹ Homère, *Iliade* XVIII, 23-25.

des images à associer à l'idée d'une exposition éternelle du mort par l'intermédiaire de sa chambre funèbre.

L'attitude des hommes est, elle, tout autre, puisqu'à l'aspect sauvage et hystérique, pensait-on, des femmes, ils se doivent de renvoyer une image de mesure et de tenue, de faire preuve de ce qu'on a appelé plus tard, dès le III^e s. av. J.-C., la « métriopathie »²⁸². Une simple présence ou un geste ferme de salut au défunt, parfois accompagné de chants, voilà qui est plus digne d'un homme. Il existe cependant des exceptions, les personnes concernées étant alors souvent des vieillards ou des petits garçons.

Les participants à l'exposition rendent hommage au mort en se mettant volontairement, pour un temps, en marge de la société. Un temps que nous définissent précisément les sources écrites et qui varie selon le sexe, les cités et le type des défunts.

A ces attitudes masculines et féminines s'ajoute, tout du moins pour l'Italie du Sud, le port d'offrandes autour du lit de prothésis. La question de savoir si des danses funéraires étaient encore pratiquées aux époques qui nous concernent et si, le cas échéant, elles l'étaient au moment de la prothésis, reste ouverte, à défaut de document écrit permettant d'argumenter le propos et d'une iconographie découverte dans le contexte de la Grèce propre.

Plus le temps a passé et moins la prothésis a été représentée, ce qui laisse envisager un changement des préoccupations. Pour autant, des textes tardifs comme le traité de Lucien (*De Luctu*) nous donne une description tout à fait similaire de ce qu'était l'exposition aux époques antérieures déjà.

Sources écrites et sources iconographiques fournissent, dans le cas présent, sensiblement les mêmes apports concernant les participants à la prothésis et lorsqu'une mention n'est pas très claire au premier abord dans les textes, les images aident à s'en faire une meilleure idée. Voilà un point où les diverses sources se répondent et se complètent particulièrement bien pour une compréhension globale de ce qui se passe pour les vivants dans le contexte du deuil et en particulier au moment de l'exposition du mort.

²⁸² Ou « application de l'esprit de juste mesure aux douleurs privées » (HOFFMANN 1992, p. 335).

I. UN REGARD SUR LES VIVANTS

I. 2 - L'Ekphora : les proches faisant cortège

Composé du préfixe « ἐκ » signifiant « au dehors » et du mot « φερά », « l'action de porter », l'ekphora désigne le cortège funèbre, lorsque le défunt est transporté jusqu'à sa dernière demeure. Quels sont les lieux et le temps de ce convoi ? Quelles sont les personnes présentes ? Quelle est leur allure et comment se comportent-elles ? Voilà les points principaux sur lesquels nous allons nous attarder dans cette première partie d'étude sur l'ekphora, qui concerne donc ses participants.

I. Temporalité et localisation du cortège funèbre

Le rite qui précède celui de l'ekphora est le rite d'exposition, la prothésis. Proches et amis commencent vraisemblablement à former cortège jusqu'au cimetière aux dernières heures du deuxième jour plutôt qu'au troisième après la mort, comme on a parfois pu le croire¹. La préparation à l'ekphora semble être exclusivement représentée sur un vase du début du V^e s. av. J.-C., dû au Peintre de Sappho et dont nous parlerons dans la seconde partie dédiée à la même thématique².

En ce qui concerne le cortège proprement dit, à Athènes, le mort est convoyé par les rues de nuit³. Platon s'en fait notamment l'écho, lui qui dans les *Lois* (XII, 960a) prescrivait de

« veiller à ce que ce cortège soit en dehors de la cité avant le jour (πρὸ ἡμέρας) »⁴,

mais cette indication se trouvait déjà dans les règlements de Solon régissant les funérailles⁵. Si l'homme d'état avait pris des mesures avant tout pour restreindre le luxe des pratiques funéraires, le fait de s'assurer que l'ekphora ait lieu de nuit impliquait également une notion d'ostentation à combattre. Nous retrouvons d'ailleurs cette idée dans les lois en cours dans la phratrie des Labyades, à Delphes, que nous avons conservées et qui, si elles n'impliquent pas jusqu'à un transport de nuit, préconisent que le mort ne sera déposé

« nulle part aux tournants du chemin

¹ REHM 1994, p. 26 ; ROHDE 1987, p. 165 et cf. discussion *infra*, chap. II. 1, p. 215 et s.

² Cf. *infra*, chap. II. 2, p. 251 et s., ainsi que *supra*, chap. I. 1, p. 215 et s.

³ BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002³, p. 58.

⁴ Trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 73.

⁵ Dém., *Macart.* 62. Une mesure similaire sera prise par l'empereur romain Julien au IV^e s. ap. J.-C., cette fois pour éviter la souillure avant tout – PARKER 1983, p. 36.

(κὴν ταῖς στροφαῖς μὴ καττιθέντων μη[δ]αμεί) »⁶.

Le fait que le convoi ait lieu avant le jour ou du moins ne fasse pas d'arrêts relève également de la peur de la souillure, du *miasma*, qui pouvait atteindre jusqu'aux rayons du soleil et aux dieux eux-mêmes, qui ne doivent pas être en contact avec les cadavres, comme nous le rappelle ce passage de l'*Hippolyte* d'Euripide, où Artémis confie au héros éponyme (1437 et s.) :

« Adieu, il nous est interdit de regarder la mort. Nos yeux seraient souillés (χραίνειν) par un dernier soupir, et je te vois déjà près de ta fin »⁷.

Et dans l'*Alceste*, c'est Apollon qui s'empresse de quitter la demeure d'Admète où l'héroïne agonise, en déclarant ceci (19 et s.) :

« A présent, dans la maison ses bras la soutiennent, expirante, car voici le jour fatal où il lui faut mourir et quitter la vie. Et moi, de peur qu'une souillure (μίασμα) ne m'atteigne dans la demeure, j'abandonne ce palais dont le toit m'est si cher. Déjà voici le Trépas ; je l'aperçois tout auprès, ce ministre des morts, qui au séjour d'Hadès s'apprête à la faire descendre »⁸.

A l'époque hellénistique, l'homme d'état athénien Démétrios de Phalère édicta une loi qui restreignit le déroulement de l'ekphora au point de ne lui concéder que les toutes premières heures du jour, comme nous le lisons chez Cicéron (*De Leg.* II, 66) :

« Il réduisit non seulement la dépense, mais le temps,
car il ordonne d'emporter le corps avant la levée du jour
(ante lucem enim iussit efferrí) »⁹.

Du côté des sources iconographiques, les apports ne sont pas légions, car le sujet n'a jamais été extrêmement privilégié dans les représentations. Nous pouvons même dire qu'à partir de l'époque classique, l'ekphora est une thématique presque absente du corpus d'images grecques, quels qu'en soient les supports.

Nous allons alors nous reporter sur l'iconographie de supports juste antérieurs au début du V^e s. avant notre ère et conçus en Grèce, mais dont les destinataires n'étaient pas des Grecs, car il est possible d'en dégager quelques éléments qui valent encore pour les temps qui suivent et pour le contexte grec.

⁶ Trad. DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891 (1), p. 189.

⁷ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 271-272.

⁸ Trad. L. Meridier, 2009 (11^e éd.), p. 57.

⁹ Trad. G. de Plinval, 1968, p. 78.

Ces documents sont deux *kyathoi* (ou canthares à une anse) à figures noires qui appartiennent à la collection du Cabinet des Médailles, à Paris, qui sont tout à fait intéressants et ce notamment par rapport à la localisation du cortège funèbre. Tous deux nous montrent la destination de l'ekphora, à savoir le cimetière. Le premier de ces vases attiques (**Ekphora I-4**), qui sont attribués au Groupe du Périzoma¹⁰, nous montre une succession de gens convoyant un défunt jusqu'à une tombe signalée par une grande stèle rectangulaire très simple, toute blanche, derrière laquelle devait être creusée la fosse destinée à recevoir le corps¹¹. La présence de plantes et d'un hérisson représentés devant de le monument s'accorde avec la constatation selon laquelle les morts étaient généralement enterrés en dehors des villes¹². Il est malaisé de dire à quand remonte exactement cette pratique en Grèce. Les textes nous permettent déjà de remonter jusqu'à la période entre le X^e et le VIII^e s. av. J.-C., suivant quand l'on place l'existence du législateur Lycurgue. Selon ses prescriptions, à Sparte, il n'était pas interdit d'enterrer les défunts dans la ville, ceci dans le but d'

« ôter {aux jeunes gens} la peur (ταράττεσθαι) et l'horreur (ὀρρωδεῖν) de la mort et l'idée qu'elle souillait (μιάζοντα) ceux qui touchaient un corps mort ou passaient à travers une rangée de tombeaux »¹³.

Cette mention implique donc l'interdiction de cette façon de faire ailleurs.

L'archéologie nous apprend qu'un brusque passage d'une norme à une autre n'est pas décelable dans ce cas-là, cependant qu'il est possible de mettre en lumière la présence de sépultures majoritairement hors des villes dès avant la période mycénienne¹⁴, les morts dérogeant à la règle aux périodes sub-mycéniennes et lors des « siècles obscurs » étant de plus des enfants seuls¹⁵, inhumés dans l'habitat. Toute règle comportant ses exceptions, d'autres cités que Sparte ont agi différemment, à savoir Tarente¹⁶ – dont il ne faut pas oublier qu'elle fut fondée à la fin du VIII^e s. avant notre ère précisément par Sparte¹⁷ – et Mégare¹⁸, sans compter des exemples d'inhumations dans l'habitat, en particulier dans ou près des maisons¹⁹,

¹⁰ Du nom de la sorte de pagne que portent certains hommes sur plusieurs de leurs créations.

¹¹ BERARD 1984, p. 100.

¹² BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002³, p. 58.

¹³ Plut., *Lyc.* XXVII, 1.

¹⁴ PARKER 1983, p. 70.

¹⁵ PARKER 1983, p. 72.

¹⁶ Information corroborée par les textes, cf. Polybe VIII, 28, 6.

¹⁷ GUZZO 1997, p. 45.

¹⁸ Ce dont se fait l'écho Pausanias également (I, 43, 3) et qui n'était pas la norme, comme on a pu le croire, cf. PARKER 1983, p. 71.

¹⁹ Pour des sépultures d'enfants dans ou à proximité des habitations, voir par exemple (MAZARAKIS-AINIAN 2010) pour l'Âge du Fer. La raison de ce genre de pratique étant à chercher soit du côté du statut de « social non-persons » des prématurés, morts-nés, nouveau-nés et enfants en bas âge concernés, qui donc n'avaient pas souvent des funérailles comme pouvaient en avoir les adultes et étaient inhumés près de l'habitation familiale

remontant déjà à l'helladique moyen²⁰ (1500 à 1100 avant notre ère) et d'autres difficiles à établir²¹. Il nous faut cependant préciser que la ville de Sparte ne possédait pas d'enceinte jusqu'en 294 avant notre ère, moment de ses toutes premières fortifications²². Le concept de site urbain n'était donc pas le même pour elle que pour les autres cités, qui avaient la possibilité de rejeter les morts hors leurs murs.

Hormis ces quelques exceptions, nous entendons donc le principe des nécropoles extra-urbaines comme fermement établi pour nos périodes de recherche.

Sur le second *kyathos* à figures noires de Paris (**Ekphora I-3**), que l'on peut plus précisément dater du dernier quart du VI^e s. av. J.-C., une grande stèle funéraire blanche et rectangulaire indique à nouveau que le convoi est arrivé à son terme et a rejoint le cimetière. Une fois de plus, des éléments végétaux sont placés devant le monument, sans doute pour rappeler que les cimetières se trouvaient en dehors de la cité²³, mais l'on y voit également un serpent peint en noir, ainsi qu'un objet ovale, qui doit figurer un œuf. Le serpent, en tant qu'animal chthonien²⁴, et l'œuf, symbole de renaissance et d'espoir en une vie après la mort²⁵, s'expliquent aisément dans le contexte du cimetière. De plus, le motif du serpent peut indiquer qu'il s'agit de la tombe d'un héros²⁶.

II. Participants à l'ekphora

Puisque le cortège prend place dans l'espace public, et même si à Athènes en tout cas il avait lieu dans le secret de la nuit, il serait légitime de se demander qui y participait et en particulier si les femmes étaient autorisées à le suivre.

Si l'on reprend tout d'abord les informations rapportées par Thucydide sur le discours de Périclès lors des funérailles des premiers morts athéniens de la Guerre du Péloponnèse, il y est dit que les étrangers²⁷ et les citoyens pouvaient librement participer au convoi et que les femmes de la famille étaient présentes au tombeau (II, 34, 4). En résumé, les hommes sont présents lors de l'ekphora, qu'ils soient citoyens ou non, tandis que pour les femmes, on a pu

(MAZARAKIS-AINIAN 2010, p. 72-73), soit du côté de possibles cultes associés (MAZARAKIS-AINIAN 2010, p. 77-88).

²⁰ PARKER 1983, p. 71, n. 126, mentionnant Platon, *Minas* 315d.

²¹ Ce pour Corinthe, l'Argolide et Athènes (PARKER 1983, p. 72-73).

²² LEVY 2003, p. 93 et 263.

²³ BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002³, p. 58. Exception faite de Sparte, nous l'avons dit.

²⁴ SOURVINOU-INWOOD 1995, p. 241.

²⁵ NILSSON 1964, p. 215-216.

²⁶ LONSDALE 1993, p. 252.

²⁷ Le souligner permettait d'exalter l'esprit d'ouverture athénien – cf. LORAUX 1993², p. 41.

se poser la question de savoir si elles ne l'étaient qu'au cimetière²⁸, le Céramique en l'occurrence. A cette question, A. Kavoulaki a récemment apporté la réponse qu'il y avait erreur à raisonner de la sorte, si l'on reconsidère le texte de Thucydide dans sa logique narrative, ainsi qu'au travers de sa syntaxe²⁹.

Pour ces funérailles particulières, il est bien compréhensible que le nombre des participants ait été accru et plus diversifié que pour celles des gens ordinaires. Il en va de même avec les convois funèbres des rois, comme par exemple à Syracuse, où Diodore (XI, 38) dit que pour le souverain Gélon :

« la foule entière (Ὁ δὲ ὄχλος ἐκ τῆς πόλεως) des Syracusains lui fit cortège »³⁰.

Et à Sparte, Hérodote décrit que lors des funérailles royales traditionnelles se rassemblent les Spartiates, auxquels s'ajoutent des hilotes et un nombre déterminé de périèques³¹, hommes et femmes mélangés (VI, 59). Si le nombre des périèques n'est pas précisé, l'historien vient à nous dire que la totalité des participants aux funérailles se comptait en milliers de personnes (πολλὰὶ κιλιάδες).

Nous mentionnerons enfin comme autre ekphora exceptionnelle celle d'Alexandre. Diodore (XVIII, 28, 1) indique que le magnifique fourgon funéraire qui transportait son cadavre attirait de par sa réputation de très nombreuses personnes à la ronde, que

« toute la population (πολλοὺς θεωροὺς) se portait à sa rencontre, puis revenait en lui faisant cortège, sans se rassasier de l'agrément qu'elle trouvait au spectacle ».

Le transport de la dépouille d'Alexandre se transforma donc en une ekphora-spectacle renouvelée à chaque ville traversée.

En dehors des populations rencontrées, firent également partie du cortège de nombreux terrassiers (ὁδοποιῶν) et ouvriers spécialisés (τεχνιτῶν), ainsi que des soldats (στρατιωτῶν). Toute cette description rend bien compte des funérailles extraordinaires d'un souverain à nul autre pareil.

Ceci concerne donc les funérailles proprement publiques, mais qu'en est-il des cérémonies privées ? A la lecture d'un passage du *Sur le meurtre d'Eratosthène*, par Lysias, nul doute n'est permis, du moins pour Athènes (8) :

« Mais je perdis ma mère, et cette mort a été la cause de tous mes malheurs.

²⁸ Idée à laquelle N. Loraux accordait notamment du crédit – cf. LORAUX 1993², p. 46.

²⁹ KAVOULAKI 2005, p. 139.

³⁰ Trad. J. Haillet, 2001, p. 53.

³¹ « Ceux qui habitent autour, à la périphérie, et se trouvent de ce fait dans une position inférieure par rapport à ceux qui habitent le centre » – LEVY 2003, p. 138-139. Pour l'ambiguïté de leur origine et de leur statut, voir p. 139 et s.

C'est en effet en suivant ses funérailles ('Επ' ἐκφορὰν) que ma femme fut aperçue par
Eratosthène (...) »³².

Les femmes athéniennes étaient bien autorisées à participer à l'ekphora de leurs proches. En revanche, depuis Solon, le nombre de femmes en dessous de soixante ans était limité, car seules celles jusqu'au degré de filles de cousins étaient acceptées³³, mais aucune restriction semblable ne touchait les hommes, qui de plus marchaient en tête du cortège, les femmes venant ensuite³⁴.

Rien n'indique non plus qu'en ce qui concerne les hommes il était indispensable d'appartenir à la famille du défunt pour assister à ses funérailles et le conduire jusqu'à son tombeau. Nous pouvons d'ailleurs lire dans la pièce d'Euripide les *Troyennes*, présentée en 415 av. J.-C., que les amis de la famille étaient également, de même que pour la prothésis, conviés au rite (1180 et s.) :

HECUBE : « Tu mentais, mon enfant, quand tu te jetais sur mon lit en me disant :
'Ma mère, je couperai pour ton deuil une longue mèche de mes boucles, et je conduirai tout le
train de mes camarades à ton sépulcre (πρὸς τάφον θ'ὀμηλίκων κώμους ἀπάξω), en
t'envoyant des baisers, des saluts' »³⁵.

Il existait malgré tout des restrictions en rapport avec l'ekphora qui touchaient des individus de sexe masculin. En effet, ne prenaient pas part à quelque convoi funèbre que ce soit les prêtres et, en certains endroits du monde grec du moins, les magistrats. Nous apprenons grâce aux *Lois* de Platon que les prêtres et les prêtresses s'abstenaient normalement de participer non seulement à l'ekphora, mais aussi aux funérailles en entier (II, 960d). Il en allait de même, en plus des prêtres, pour les magistrats dans plusieurs cités dont celle de Tégée, au Sud-Est de l'Arcadie, dont a été retrouvé un règlement datant du IV^e s. av. J.-C. et où on lit notamment, ligne 7 :

« ----- μηδὲ θε]αρῶν καὶ ἱερέων κ[αὶ ἱε]ρομναμόνων »³⁶.

Le texte, gravé pour sa partie gauche sur un bloc de marbre et pour sa partie droite sur un autre³⁷, était relatif à la pureté rituelle. Si la mort est une souillure, elle met en danger certaines personnes au statut particulier, importants rouages de la société, comme peuvent l'être les prêtres et les magistrats, qui risquaient de la voir rejaillir sur eux en participant à des funérailles.

³² Trad. L. Gernet et M. Bizos, 1959 (4^{ème} éd.), p. 31.

³³ Dem. *Macart.* LXII-LXIII.

³⁴ Dem. *Macart.* LXII.

³⁵ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 758.

³⁶ *LSS* n° 31, p. 31-32.

³⁷ Voir la publication par K. Rhomaïos in *BCH* n° 36 (1912), p. 362-367, fig. 4.

Enfin, que savons-nous des porteurs de cadavres, de ces personnes qui se chargent physiquement de convoier le mort ? Quelle identité et quel nom peut-on leur attribuer ?

Le vocable précis de « νεκροφόροι », entre autres mots du type, qui implique des porteurs payés pour se charger d'emporter les cadavres, n'apparaît pas dans les textes avant l'époque romaine³⁸. Pour les périodes classiques et hellénistiques, les sources restent très vagues concernant cette charge, sans doute parce qu'elle n'est pas encore assumée par des professionnels et que c'est l'entourage du mort, famille, compagnons d'un même groupe³⁹ ou personnel servile qui s'en occupent.

L'emploi des serviteurs pour ce faire expliquerait le simple terme de « πρόσπολοι » que l'on rencontre dans certains textes, lorsqu'il est vraiment fait allusion au transport du cadavre, comme par exemple dans l'*Alceste* (607) ou encore dans l'*Oreste* d'Euripide (106). Tout au plus avons-nous trouvé le terme un peu plus spécifique de « ταφεῦσιν » – littéralement « ceux qui ensevelissent » et que l'on peut traduire par « fossoyeurs » – dans l'*Electre* de Sophocle (1488). Encore pourrait-on y voir une distinction entre ceux qui portent le corps jusqu'à la nécropole et ceux qui en font la déposition, mais nous ne saurions aller plus loin au vu des sources actuellement en notre possession.

L'iconographie ne nous offre pas non plus des témoignages en nombre au sujet de l'ekphora. Des porteurs de morts sont en fait visibles sur les quelques représentations qui précèdent juste notre période d'étude, soit qu'ils transportent la couche funèbre sur leur épaules, comme sur le *kyathos* attique à figures noires attribué au Groupe du Périzoma dont nous avons déjà parlé et où quatre hommes courbent l'échine au-dessous de la couche funèbre (**Ekphora I-3**), soit qu'ils dirigent les animaux chargés de tirer le char sur lequel le défunt a été déposé.

Le cas se présente avec un fragment de *pinax* funéraire peint par Exékias dans la seconde moitié du VI^e s. av. J.-C. et conservé à Berlin, d'une hauteur de trente-sept centimètres (**Ekphora I-2**). Nous pouvons y voir une femme sur la droite, de profil à gauche en direction d'un couple de mules, dont ne sont conservés que les têtes, ainsi que le jabot et les pattes de celle du premier plan. Des animaux qui servaient à tirer le char funèbre et dont s'occupe un homme de petite taille. Cet homme est barbu et son manteau est posé sur son épaule, si bien qu'il est nu. Il vient de mettre en place le harnais et retire l'étau où le timon était resté appuyé pendant tout le processus⁴⁰. Contrastant tout à fait avec le hiératisme de la femme placée près

³⁸ SCHUTTER 1989, p. 55, n. 14.

³⁹ Certains se sont chargés du monument funéraire d'un des leurs (cf. *infra*, p. 118 et 407-408), alors il est très probable qu'ils aient pu aussi convoier le corps.

⁴⁰ GIRARDOT 1989, p. 431, d'après J. Beazley.

de lui, ce personnage se fait remarquer par son attitude peu commune, avec dos cambré et jambes fléchies, qui le rapproche de la scène dite du « succès de l'équilibriste »⁴¹, par comparaison avec une petite figure présente sous un cheval sur une amphore panathénaïque en provenance de Rhodes (Kamiros) et conservée à la Bibliothèque Nationale de France⁴². Bien que l'on puisse envisager les porteurs comme des personnes plutôt anonymes, celui-ci est mis en valeur par sa différence physique et de comportement, mais il se peut qu'il soit ici de plus nommé. Trois inscriptions sont en effet circonscrites dans le fragment, à savoir « Phalios », « Sime » et « Mylios ». « Phalios » est le nom d'un des chevaux, puisqu'Exékias a appelé ainsi d'autres équidés de sa production et surtout parce que ce nom signifie « noir et tacheté » ou « qui a un front blanc »⁴³, cette dernière traduction étant en effet la plus pertinente par rapport à l'animal de l'arrière-plan, puisque celle-ci possède une zone de poils blancs délimitée entre le dessous des oreilles et le haut des yeux. Ce genre de tache blanche sur le front des chevaux est appelée une « pelote ». Des deux autres noms, celui de « Sime » étant féminin, il ne reste que « Mylios » à peut-être attribuer à notre chargé du transport. Sir J. Beazley voyait là le nom du deuxième cheval⁴⁴, mais on peut arguer que l'inscription se trouve parallèle à la figure du serviteur, comme « Sime » l'est par rapport à la femme visible, et non au-dessus des têtes des chevaux, comme « Phalios ». De plus, « Mylios » est loin d'être un nom de cheval chez Apollodore, qui attribue ce prénom à l'un des fils de Priam (*Bib.* III, 12, 153).

Quoi qu'il en soit, sa petite taille sert sans doute à indiquer son statut servile, comme il en va de même avec les figures de serviteurs sur les stèles funéraires et en particulier d'Asie Mineure⁴⁵. Un statut qui s'accorde avec la pénible tâche exercée et avec le terme de « πρόσπολος » qui apparaît dans les textes. Que le personnage soit nommé peut indiquer deux choses : que cette tâche, bien que pénible, reste fondamentale et nommer la personne qui s'y emploie soit un moyen de mettre cela en évidence, soit que celle-ci soit toujours confiée à des serviteurs très estimés par la famille des défunts et pour cela nommés.

Au vu des exemples iconographiques pris en compte, les porteurs de morts apparaissent comme étant de sexe masculin uniquement, conformément à ce que l'on imagine de la pénibilité de cette tâche.

⁴¹ GIRARDOT 1989, p. 407, 431-432.

⁴² BnF, vase 243.

⁴³ MOORE 1968, p. 358.

⁴⁴ GIRARDOT 1989, p. 431.

⁴⁵ Cf. BUGNON 2008, p. 129 et s. et BUGNON 2004.

En dehors de cette catégorie de personnes, le cortège funèbre se compose bien d'hommes et de femmes tout à la fois, si l'on en croit les représentations. Si nous en revenons encore brièvement au premier des deux *kyathoi* à figures noires déjà envisagés (**Ekphora I-4**), les accompagnateurs se déclinent comme suit, en partant de la gauche du monument : deux femmes, une troisième en bonne partie cachée par le chariot funèbre, une femme et un homme assis sur le char même – bien qu'ils soient là placés de chaque côté du corps, nous notons que la figure féminine est une fois de plus davantage proche du mort que la figure masculine, reléguée au pied de la couche –, un autre homme vient à la suite, ainsi qu'un joueur d'*aulos*. Pour clore cette partie du cortège sont encore visibles cinq hommes en armes.

Les participants au convoi funèbre sont quelque peu différents sur le second *kyathos* conservé à Paris (**Ekphora I-3**). Disons déjà que la composition est d'une autre nature, puisqu'elle privilégie une mise en place des figures de chaque côté du monument funèbre, ce qui brise le schéma en frise, où tous se meuvent dans le même sens, habituellement requis pour une ekphora. Si bien qu'à gauche de la stèle nous trouvons une femme, un aulète et quatre hommes en armes, dont nous reparlerons, et qu'à sa droite, à la suite des quatre porteurs et du défunt, deux autres femmes et un cavalier.

Pour les documents à partir du V^e s. av. J.-C., nous nous tournerons vers l'Asie Mineure et l'Orient pour trouver encore de rares exemples d'ekphora, dans des régions qui ne sont pas grecques à proprement parler, mais où l'influence de la Grèce est prégnante malgré tout.

L'ekphora que nous prendrons en compte en Asie Mineure est une procession peinte dans une tombe à chambre, localisée sur une crête de colline nommée Karaburun, au Nord-Est d'Elmali⁴⁶, en Lycie⁴⁷. Cette tombe n° II de Karaburun était surmontée d'un tumulus⁴⁸. La chambre funéraire en elle-même, de forme rectangulaire, mesure trois mètres sur deux mètres soixante et abrite un lit funèbre à l'Ouest, tandis que des peintures recouvrent trois de ses murs⁴⁹. La procession d'inspiration gréco-perse-anatolienne qui nous intéresse a été peinte sur la paroi Sud de la chambre⁵⁰ et la hauteur maximum de cette frise atteint les cinquante-cinq centimètres⁵¹. L'état de conservation de cette peinture étant assez mauvais (**Ekphora IV-1**), il n'est possible de se faire une idée de sa composition globale qu'au travers des descriptions

⁴⁶ MELLINK 1979, p. 484.

⁴⁷ Région qui, bien que très indépendante, est officiellement passée au V^e s. av. J.-C. sous domination perse, avant que d'être libérée par Alexandre le Grand au siècle suivant.

⁴⁸ MELLINK 1971, p. 250.

⁴⁹ MELLINK 1971, p. 251.

⁵⁰ MELLINK 1971, p. 253.

⁵¹ MELLINK 1974, p. 355.

détaillées que nous présente M. J. Mellink dans son article de 1974 avant tout⁵². De gauche à droite, la scène se compose donc d'un cheval noir, un serviteur en robe plissée rouge foncée et coiffé d'un *bashlyk* blanc, un autre cheval, un serviteur en robe blanche et portant un *bashlyk*. Viennent ensuite deux (?) chevaux qui tirent un char dans lequel est assis un dignitaire, deux serviteurs, deux (?) autres chevaux qui tirent le char funèbre et enfin deux autres serviteurs encore, vêtus de blanc et coiffés comme les autres, le premier portant sur son épaule un meuble noir.

Ce qui peut passer pour une ekphora pose ici plusieurs problèmes de compréhension. La présence de chevaux, de chars et de serviteurs n'est pas étonnante et se retrouve aussi bien dans les représentations de cortèges funèbres d'inspiration uniquement grecque des époques antérieures. Seuls des hommes sont ici représentés, vraisemblablement tous de condition servile, à l'exception du dignitaire sur son char, d'où l'idée de funérailles publiques, de celles d'un homme important, plutôt que d'un personnage commun accompagné par sa famille. Qu'en est-il justement de la figure masculine sortant de l'ordinaire, puisque montée sur un char, qui s'avère plutôt être un trône sur roues d'ailleurs⁵³, et d'un aspect très différent des autres (**Ekphora IV-2**) ? En effet, cet homme-ci est barbu, vêtu d'une robe pourpre à manches longues, d'un manteau blanc posé sur ses épaules et d'une capuche souple, de laquelle dépassent des boucles noires⁵⁴. De par sa mise en valeur absolue et sa similitude de traits avec le personnage de la scène de banquet et de la scène de chasse également incluses dans la tombe, les chercheurs y ont vu une représentation du mort lui-même⁵⁵ qui, en quelque sorte, assiste à sa propre ekphora. Ce qui pourrait renforcer encore cette hypothèse est l'attitude même du dignitaire, qui est totalement passif et ne tient aucun attribut relatif à son rang⁵⁶. Le contraste est d'autant plus net si l'on prend connaissance d'une autre scène également présente dans la tombe, où le défunt est peint dans sa vie quotidienne, assistant à un banquet⁵⁷. En effet, il ne semble y avoir aucune interaction entre lui et les figures et objets qui l'entourent (serviteurs, chevaux, char). Les rênes sont posées sur l'encadrement de son trône-char⁵⁸, sans que lui ou un serviteur ne les prennent en main. Enfin, son avant-bras droit est simplement posé sur sa cuisse, tandis que son avant-bras gauche est replié en direction de sa poitrine. Notons avant de continuer que la façon de dessiner les visages, les bras et les

⁵² Cf. MELLINK 1974, p. 356-357.

⁵³ MELLINK 1971, p. 253.

⁵⁴ MELLINK et LAWRENCE ANGEL 1973, p. 298.

⁵⁵ MELLINK et LAWRENCE ANGEL 1973, p. 299.

⁵⁶ MELLINK et LAWRENCE ANGEL 1973, p. 300.

⁵⁷ Voir notamment MELLINK et LAWRENCE ANGEL 1973, fig. 6, pl. 44.

⁵⁸ MELLINK et LAWRENCE ANGEL 1973, p. 299.

maines a ici tout de grec⁵⁹. Les doigts de cet homme sont étonnamment regroupés et sembleraient le désigner lui-même ou symboliser une notion d'intériorité ; un geste qui s'ajouterait à toutes les mesures de mise en exergue déjà soulignées. M. J. Mellink parlait même⁶⁰ d'une ligne noire qui semblait aller de la main au torse du dignitaire, comme si on avait attachée celle-ci pour qu'elle tienne la position. Ceci aurait impliqué une très intéressante vision du corps du défunt, à la fois représenté comme vivant, mais avec les contraintes liées à un cadavre. Par la suite pourtant, et grâce aux analogies faites par C. Nylander avec des figures de Persépolis, il a été possible de comprendre le geste, qui serait en réalité celui d'un homme touchant la fermeture de son vêtement⁶¹. Le dignitaire défunt de Karaburun n'est donc pas représenté comme un mort lors de sa propre procession. Il est simplement d'une grande dignité, impérieux de détachement⁶². Ce « dédoublement » de la personnalité défunte dans le cadre de sa procession funèbre n'a rien de grec et nous rappelle que nous traitons là avec du matériel d'une grande complexité stylistique, iconographique et de croyance, qui s'éloigne grandement de nos autres sources.

L'autre façon d'expliquer l'attitude et la mise valeur de la figure du dignitaire serait d'y voir une divinité, comme la suggéré fut un temps H. Metzger⁶³, mais en l'absence d'arguments forts et d'éléments de comparaison, c'est une hypothèse que nous ne retiendrons pas.

Ces concepts de représentations sont donc bien loin de ce que nous connaissons dans le monde et dans l'art strictement grecs. Seul le principe de l'ekphora, d'un cortège funèbre comme en Grèce, ainsi que quelques traits de style grec sont ici constatables.

En se déportant davantage encore au sud du territoire oriental, il est possible d'évoquer un dernier exemple, puisque de telles processions sont représentées sur les longs côtés supérieurs du sarcophage dit « des Pleureuses » (**Prothésis II-21**), trouvé dans la nécropole royale de Sidon⁶⁴ et daté du milieu du IV^e s. avant notre ère. Le défunt auquel il était destiné n'était certes pas grec⁶⁵, mais l'artiste ayant réalisé cette œuvre, très probablement. Sur le long côté où les motifs sont les mieux conservés⁶⁶, l'ekphora se compose du char funèbre proprement

⁵⁹ MELLINK 1979, p. 493, qui précise : « On peut même suggérer que c'est l'école athénienne plutôt que l'ionienne qui a instruit les peintres de Karaburun », et souligne également que « cet art anatolien-perse abandonne la mythologie grecque dans les décorations funéraires et se tourne vers l'élégance et les cérémonies de la vie des nobles avec leurs serviteurs et leur pouvoir sur le champ de bataille ».

⁶⁰ MELLINK et LAWRENCE ANGEL 1973, p. 300-301.

⁶¹ MELLINK 1974, p. 357.

⁶² C'est pourquoi d'ailleurs nous n'évoquons cette figure qu'ici, et non dans le second chapitre dédié à l'ekphora et surtout au cadavre (II. 2).

⁶³ METZGER 1975, p. 219.

⁶⁴ Aujourd'hui Saïda, au Liban.

⁶⁵ Les rois de Sidon étaient des Phéniciens, en contact étroit avec les Grecs, qui se rallieront par la suite à Alexandre le Grand.

⁶⁶ Celui que nous voyons reproduit dans le catalogue.

dit, tiré par un quadriges, et qui est précédé d'un homme à pied, d'un autre homme sur un char lui aussi tiré par un quadriges, de deux cavaliers sur leur monture et d'une femme en tête. A la suite du char se trouvent encore être sculptés un homme, un cheval et une autre femme. Ce nombre important d'hommes et de chevaux indique le caractère fastueux du cortège funèbre en question.

Si en reprenant le fragment de *pinax* d'Exékias (**Ekphora I-2**), daté déjà de la seconde moitié du VI^e s., l'idée de la présence des femmes durant l'ekphora est renforcée, avec souvent une place privilégiée par rapport au défunt, du moins à l'arrivée au cimetière, nous pouvons en revanche faire la remarque suivante : aucun enfant n'est présent dans les quelques documents à notre disposition pour l'époque classique ou les décennies qui suivent.

III. Comportement durant le cortège

A propos du comportement des proches et amis qui participent à l'ekphora, une constante ressort de plusieurs sources écrites législatives, celle de ne pas se laisser aller à de bruyantes lamentations. Nous lisons tout d'abord dans la loi de Ioulis, datant probablement du V^e s. av. J.-C., que l'

« on portera le mort enveloppé et en silence (σιωπῆι) jusqu'au monument »⁶⁷.

Dans la loi de Delphes, destinée à la phratrie des Labyades et établie au début du IV^e s. av. J.-C., il est indiqué de façon plus détaillée encore que

« le mort sera porté couvert et en silence (σιγᾷ). On ne le déposera nulle part aux tournants

du chemin (κῆν ταῖς στροφαῖς μὴ καττιθέντων μη[δ]αμει) ;

on ne se lamentera point (μηδ' ὅτοτυζόντων) une fois sorti de la maison avant d'être arrivé auprès du tombeau »⁶⁸.

Il existe des textes allant dans le même sens en ce qui concerne la Cyclade Kéos également⁶⁹. A Athènes enfin, l'interdiction des lamentations avait été promulguée dès l'époque de Solon, toujours par l'intermédiaire de ses lois sur les funérailles⁷⁰. La situation changea cependant par la suite, si l'on en croit les textes de Platon, qui indique que des personnes extérieures pouvaient être engagées pour animer le cortège (*Lois* VII, 800d-e) :

« S'il faut vraiment que, à certaines dates, les citoyens entendent de pareils gémissements (οἶκτων), non pas en des jours purs, mais en des jours néfastes, il faudrait alors faire plutôt

⁶⁷ Trad. DARESTE, HAUSOULLIER et REINACH 1891, p. 10.

⁶⁸ Trad. DARESTE, HAUSOULLIER et REINACH 1891 (1), p. 189.

⁶⁹ ROHDE 1987⁸, p. 165.

⁷⁰ Cicéron, *De legibus*. II, 64, 4.

venir du dehors des chœurs de chanteurs à gages (μεμισθωμένους ᾠδοῦς), comme les gens qu'on loue aux funérailles, pour escorter les morts aux accents de la musique carienne ⁷¹». Bien entendu, entre les lois promulguées et la réalité, il pouvait y avoir une marge, mais seul le cas des Syracusains est particulièrement probant en ce sens, puisqu'on lit chez Diodore que des lois réduisant la somptuosité des funérailles – et peut-être aussi leur ostentation, donc les lamentations – avaient été prises, mais le peuple ne les suivait pas, si bien que Gélon, pour ranimer leur sens civique, demanda à ce que ses propres funérailles se déroulent en suivant scrupuleusement la loi⁷².

A Gambréion en Asie Mineure, une loi d'époque hellénistique (III^e s. av. J.-C.) fait référence au vêtement des femmes qui ne doit pas être sali, c'est à dire souillé de pleurs, nous dit B. Le Guen-Pollet⁷³. Le terme qu'elle traduit ainsi est celui de « κατεργυρωμένην ». S'il peut indiquer que le vêtement ne doit pas être souillé, nous nous en tiendrons à cela, sans préciser si ce sont les pleurs ou autre chose qui forment la souillure, comme par exemple la cendre que l'on est exceptionnellement autorisé à répandre sur soi en cas de deuil royal à Sparte, ce que faisaient aussi les héros homériques⁷⁴.

Enfin et à l'inverse, comme le confirment les sources écrites des époques qui nous concernent, le cortège funèbre de certains individus extraordinaires pouvait se faire dans la joie même, comme ce fut le cas pour Aratos de Sicyone, au III^e s. av. J.-C., dont Plutarque nous retrace la vie (*Arat.* LIII) :

« Ceux-ci {les Sicyoniens}, changeant leur deuil en une fête (ἐορτήν), avec des couronnes (ἐστεφανωμένοι) sur la tête et en vêtements blancs (λευχειμονοῦντες), ramenèrent aussitôt le corps dans leur ville, au son des péans (παιάνων) et des chœurs (χορῶν) »⁷⁵.

Ces funérailles très différentes des autres s'apparentent dès lors à celles que Platon souhaite permettre, dans ses *Lois* (XII, 947b), aux εὐθύνοι, dont nous reparlerons⁷⁶. L'explication du comportement des participants à l'ekphora de ces morts particuliers est à chercher dans l'idée d'héroïsation des εὐθύνοι, qui commence ainsi dès la mort des individus exceptionnels concernés⁷⁷ et c'est pourquoi toutes les phases des funérailles et tous les rites funéraires qui leur sont associés, et pas uniquement les moments de leur culte, peuvent en être modifiés.

⁷¹ Trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 29.

⁷² *Bibliothèque Historique* XI, 38.

⁷³ LE GUEN-POLLET 1991, p. 232.

⁷⁴ Cf. *supra*, p. 38.

⁷⁵ Trad. R. Flacelière et E. Chambry, 1979, p. 127.

⁷⁶ Cf. *infra*, p. 109.

⁷⁷ « (...) comme l'avait déjà vu Olivier Reverdin, la mort des hommes illustres s'inscrit dans le processus même de leur héroïsation et (...) est en cela un objet de fête » (BOUVIER 2008, p. 268, faisant référence à Reverdin (O.), *La religion de la cité platonicienne*, Paris, 1945, p. 110-116).

Cette acceptation de Platon d'une expression non contenue en contexte funèbre constitue une exception majeure, car nous avons bien remarqué, alors que nous évoquions la prothésis seule⁷⁸, les inquiétudes et l'inflexibilité de Platon quant à ces questions. Nous ferons quelques brèves remarques sur ce sujet, la première étant que Platon, si l'on considère l'ensemble de ses écrits et ne serait-ce que le passage de la *République* (III, 395d-e) que nous avons cité par ailleurs⁷⁹, accorde au thrène un « effet négatif et corrupteur »⁸⁰ et il justifie son interdiction en disant qu'il ne bénéficie en rien aux morts, car « le corps et les honneurs rendus n'ont guère d'importance ; l'essentiel est le sort de l'âme »⁸¹. En prenant cette posture, le philosophe dénie en même temps toute fonction sociale à ce rite qui, comme d'autres en contexte funèbre, permet de scander les étapes du deuil et au groupe des endeuillés de reprendre peu à peu leur place au sein de la société, après des étapes signifiantes et passées en commun. Si ce n'est qu'elles peuvent aussi, tout simplement, aider à extérioriser la douleur du deuil, mais c'est là accorder un peu trop d'importance à l'émotion pour Platon. Deuxièmement, le philosophe rejette l'ambiguïté du thrène, dont le sens navigue entre lamentation et hymne⁸². Voyons pour cela la VIII^e *Isthmique* de Pindare que nous citons plus loin⁸³ et où le mot « θρῆνον » apparaissait associé à l'adjectif « πολύφαιμον ». Cette volonté de précision est elle, en revanche, tout à fait louable. Notre troisième point consistera enfin à dire que Platon ajoute sa pierre à l'édifice de la restriction des rites funéraires et, en cela, au contrôle des femmes avant tout.

Quelles sont maintenant les attitudes décelables au travers de notre corpus, bien que des plus restreints, illustrant l'ekphora peu avant ou au tout début de l'époque classique ? La peinture de la tombe II de Karaburun (**Ekphora IV-1**), datée de 475 av. J.-C. environ, montre des personnages aux attitudes très sobres, d'autant que ne sont présents que des hommes. L'avant-dernier serviteur de la procession porte peut-être une offrande qui consiste en un petit meuble noir posée sur son épaule. C'est en effet l'une des occasions de faire des offrandes au mort, et la loi stipule même à ce propos à Ioulis qu'

« on apportera du vin (οἶνον) au monument, pas plus de trois congés (τριῶν χῶν),
et de l'huile (ἐλαιον), pas plus d'un ; les vases (ἄγγεῖα) seront remportés »⁸⁴.

⁷⁸ Cf. *supra*, p. 45.

⁷⁹ Cf. *supra*, p. 45.

⁸⁰ BOUVIER 2008, p. 270.

⁸¹ BOUVIER 2008, p. 245.

⁸² BOUVIER 2008, p. 267 et s.

⁸³ Cf. *infra*, p. 265.

⁸⁴ Trad. DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 10.

Sur les *kyathoi* attiques à figures noires (**Ekphora I-4** et **Ekphora I-3**), il en va en revanche tout différemment. Sur l'un comme sur l'autre, les femmes font des gestes de lamentations en levant les bras en avant ou en portant la main à leur tête – l'une d'entre elles, la deuxième à droite après les quatre porteurs sur le second *kyathos* (**Ekphora I-3**), effectuant un geste qui se confond avec une marque d'adoration⁸⁵ –, et des hommes jouant de la musique sont présents. Ces musiciens étant à chaque fois les seuls à être vêtus de blanc, au contraire des autres participants, qui portent des vêtements noirs. Autrement dit la famille et peut-être quelques amis sont présents dans ces scènes de cortège, dans lesquelles on rencontre aussi des musiciens à l'occasion. Certaines des femmes présentes peuvent être de ces professionnelles des lamentations dont parle Platon⁸⁶, accompagnées par la musique des aulètes. Sur le second cratère en particulier (**Ekphora I-3**), la remarque s'adapte particulièrement à la femme juste à la gauche du monument, accompagnée d'un aulète placé tout à côté d'elle.

S'ajoutent à cela, sur ces mêmes supports, des hommes en armes. Sur l'un des *kyathoi* (**Ekphora I-3**) et à gauche du monument, quatre hommes qui sont vêtus de chitoniskoi ou *périzomai* et équipés notamment de casques corinthiens, de lances et de boucliers. L'autre *kyathos* en présente cinq (**Ekphora I-4**), d'apparence semblable, si ce n'est que les épisèmes des boucliers sont cette fois visibles. Si certains y voient des hoplites compagnons de rang d'un guerrier que l'on serait sur le point d'enterrer⁸⁷, leur apparence particulière, doublée de l'impression de mouvement que donnent ces figures, font qu'il serait plus probant de les envisager comme des danseurs en armes, en train de s'adonner à la « pyrrhique »⁸⁸, au son de l'aulos double dont joue l'homme qui les précèdent. Il est cependant rare de voir cette danse être exécutée par plusieurs personnes en même temps et, pour Athènes, si la pyrrhique a été souvent représentée sur des vases en rapport avec les concours sportifs depuis la fin du VI^e s. av. J.-C. nous n'en avons pas de témoignages en contexte funéraire. Aristote (fr. 519) écrit que cette danse avait été introduite par Achille lors des funérailles de Patrocle⁸⁹, événement auquel se réfère aussi une scholie de l'*Illiade* (XXIII, 130), qui rapporte de plus que lors des funérailles d'un roi chypriote, l'armée qui faisait cortège au défunt dansait la pyrrhique⁹⁰. Cette danse armée est en revanche bien attestée en Etrurie⁹¹, ce qui rajoute aux arguments visant à voir les *kyathoi* attiques du Groupe du Périzoma, découverts en contexte étrusque, comme des commandes spécifiques pour des défunts de ce peuple.

⁸⁵ Cf. DELAUAUD-ROUX 1994, p. 124, citant M. Emmanuel.

⁸⁶ Cf. *supra*, p. 46.

⁸⁷ BERARD 1984, p. 100.

⁸⁸ LONSDALE 1993, p. 252.

⁸⁹ SHAPIRO 2000, p. 335.

⁹⁰ LONSDALE 1993, p. 252.

⁹¹ SHAPIRO 2000, p. 335 ; SPIVEY 1991, p. 147.

Si le relatif hiératisme dont font preuve les figures en Asie Mineure lycienne se conforme à une réserve dans les attitudes lors de l'ekphora telle qu'elle a pu être prônée en plusieurs endroits du monde grec, les sources iconographiques attiques sont-elles pour autant en contradiction avec les sources écrites évoquées ? Non, car, sans même parler des commanditaires étrusques de cette production, n'oublions pas que sur ces *kyathoi* du VI^e s. est présentée l'arrivée à destination de l'ekphora, que les participants sont déjà au cimetière. Le convoi n'est pas montré allant à travers les rues et rien ne laisse présager que le comportement des proches n'ait pas été tout autre alors, avant l'arrivée dans l'intimité du cimetière où, comme le permettait apparemment⁹², du moins aux Labyades, la loi à Delphes :

« là {auprès du tombeau}, on le {le défunt} pleurera (?) jusqu'à ce que le tertre ait été amoncelé »⁹³,

alors qu'en revanche

« sur les tombes des morts anciens (Τῶν δὲ π[ρ]όστα τεθνακότων) on ne fera point de thrène (θρηνεῖν) ni de lamentations (ὀτοτύζειν) »⁹⁴.

Nous sommes en Attique à l'opposé d'un peuple comme les Scythes par exemple qui, lorsque leur roi vient à mourir, d'une part transportent son cadavre d'un peuple à l'autre de leur empire, en une sorte d'ekphora démultipliée et par là d'exposition renouvelée encore et encore – ce qui n'est pas sans rappeler les funérailles d'Alexandre le Grand⁹⁵ –, mais surtout ceux qui reçoivent le corps ne peuvent être davantage dans l'ostentation, puisqu'ils se coupent des morceaux d'oreilles, se rasent les cheveux, se perforent la main gauche avec une flèche et infligent de profondes lacérations à leur front et à leur nez⁹⁶. L'importance de cette ekphora très particulière était alors d'autant plus compréhensible qu'aucune prothésis ne la précédait. Si nous avons parlé d'« ekphora démultipliée », F. Hartog parle lui de « prothésis inversée » dans le sens où « ce ne sont pas ses sujets qui viennent lui rendre un dernier hommage, mais lui qui leur rend une dernière visite »⁹⁷.

Pour revenir brièvement au sarcophage des Pleureuses (**Prothésis II-21**), où nous sommes bien dans le contexte d'un cortège en marche, contrairement à l'exemple qu'offraient les *kyathoi* attiques de la fin du VI^e s. (**Ekphora I-4** et **Ekphora I-3**), les attitudes des figures en partie haute sont globalement sobres également. Tout au plus la femme en tête apparaît-elle affligée, avec sa main gauche portée à son menton, et celle en queue de procession également,

⁹² Le passage est quelque peu obscur, voir le commentaire in ROUGEMONT 1977, p. 40.

⁹³ DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891 (1), p. 189.

⁹⁴ Trad. DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891 (1), p. 189.

⁹⁵ Cf. *supra*, p. 96.

⁹⁶ MOHEN 1995, p. 180-181.

⁹⁷ HARTOG 1982, p. 147.

avec le visage baissé. La première se rapproche d'un type de femme affligée que nous avons déjà rencontré et qui, en ronde-bosse, correspond à celui dit « de Pénélope »⁹⁸. Si nous tenons ces seules figures comme faisant vraiment partie du cortège, voyons encore quelles attitudes adoptent celles qui se trouvent sur le petit côté associé, placées sur la pente du fronton. Nous y voyons une jeune homme debout sur la gauche et un vieil homme assis sur la droite, dans une position de repli qui dénote la tristesse. Le vieil homme tend la main en direction du jeune homme. La relative sobriété des participants au cortège est troublée par la jeune figure masculine en question qui reproduit les gestes des pleureuses, la main gauche portée à sa tête et la main droite à son torse.

Enfin, le nombre de chevaux présents en dehors de ceux qui tirent le char funéraire, hormis de contribuer à la magnificence du cortège, peut également constituer une offrande, être des animaux de sacrifice⁹⁹ pour le royal défunt.

L'ekphora, qui consiste en un cortège de proches accompagnant un défunt à sa dernière demeure, est une thématique très peu exploitée dans les sources iconographiques des périodes classique et hellénistique. Elle en est pratiquement absente et pour considérer des exemples appartenant pleinement aux époques concernées, il est obligatoire de se tourner vers les régions les plus orientales, où travaillèrent parfois des artistes grecs, mais où du moins une hellénisation se fait jour dans la stylistique ou les motifs. Les plus grandioses représentations d'ekphorai grecques appartiennent bien entendu à l'époque géométrique et à ses grands vases marqueurs de tombes. Comme les périodes artistiques sont délimitées pour des questions pratiques, il nous a cependant paru intéressant de prendre en compte également des supports de la fin du VI^e s. malgré tout, puisque le rite en lui-même n'a que peu changé avec le temps. N'oublions pas que la mort et le cadavre sont vecteurs de souillure, donc le convoi funèbre, en tant qu'exposition de ce miasme dans la sphère publique, n'en est que plus dangereux. Si les proches n'entreprenaient pas ce dernier voyage avec le mort de nuit, ou du moins en ne faisant pas d'arrêts pour arriver plus rapidement au cimetière, la souillure risquait de se répandre et d'affecter jusqu'aux rayons du soleil et même les dieux. Avec le temps, cette idée est restée bien ancrée dans les mentalités, puisque les restrictions concernant la durée de l'ekphora se firent davantage radicales encore au début de l'époque hellénistique, par l'intermédiaire des

⁹⁸ Cf. *supra*, p. 70.

⁹⁹ PASINLI 1989, p. 15.

prescriptions de Démétrios de Phalère¹⁰⁰. La souillure n'étant bien entendu pas la seule raison à ces limitations car, depuis Solon, l'idée de réprimer l'ostentation et les manifestations excessives du deuil avaient également cours dans les esprits des dirigeants. Les textes indiquent pour une majorité d'entre eux que durant le cortège, les proches sont silencieux. A ce propos, nous avons également exposé les raisons du refus des lamentations, dans le contexte de l'ekphora, mais aussi des autres phases des funérailles, par Platon.

Seuls les cortèges funèbres de quelques individus exceptionnels se sont apparentés à de vraies fêtes, où au contraire les manifestations, mais de joie cette fois, étaient recherchées. L'ekphora et les rites funèbres étant dévolus à ces *euthunoi* participant en réalité de l'héroïsation du défunt.

Les exemples iconographiques envisagés nous ont permis de constater que la représentation de l'ekphora subissait des limites narratives et stylistiques également dans les zones hors du monde grec que nous avons explorées, puisque les *kyathoi* de la fin du VI^e s. av. J.-C. figuraient en réalité l'arrivée au cimetière et non le cortège en marche proprement dit et que le sarcophage des Pleureuses comporte des figures plus grossièrement réalisées et dans un style moins grec en sa partie haute traitant la thématique de l'ekphora qu'en sa partie basse se référant à la lamentation en générale, voire à une idée de prothésis éternelle.

Dans nos exemple plus orientaux, les personnes présentes avaient des attitudes plutôt sobres, un jeune homme en pleurs constituant cependant une exception de taille sur le sarcophage de Sidon.

Ce sont les textes qui sont les plus riches d'apports sur cette phase des rites funéraires, en nous donnant à imaginer que bien sûr, pour les funérailles de soldats ou d'hommes d'état, le nombre des participants étaient accru et les statuts de ceux-ci variés.

Pour le commun des mortels, les suiveurs étaient d'un nombre plus restreint, cependant qu'apparemment aussi bien des hommes que des femmes.

Les textes de lois nous ont enfin aiguillés quant à l'interdiction de participer à l'ekphora pour des personnes au statut particulier, tels que les magistrats et le corps sacerdotal, en certains temps et lieux du monde grec.

Les porteurs constituaient, eux, des participants récurrents au convoi, puisque chargés du char ou directement de la civière transportant le mort. Ils pouvaient quelquefois appartenir aux proches eux-mêmes, cependant qu'on les suppose le plus souvent de condition servile. La professionnalisation de la charge ne s'étant opérée qu'après nos périodes d'étude. Nous rajouterons cependant qu'il y a malgré tout trace, pour l'époque hellénistique, de personnes

¹⁰⁰ Cic., *De Leg.* II, 66.

dont la fonction relève du domaine funéraire, à l'instar de ce « fonctionnaire spécial » (*certum magistratum*) qui surveillait l'exécution des nouvelles lois funéraires édictées par Démétrios de Phalère et dont Cicéron se fait l'écho dans le *Traité des lois* (II, 66).

Pour en revenir à l'ekphora, les participants pouvaient déjà apporter avec eux à ce moment-là des offrandes destinées aux défunts, cependant que le sacrifice de bœufs et le don d'un trop grand nombre de vêtements étaient normalement interdits depuis Solon, lit-on de plus dans les sources écrites¹⁰¹.

Notons également qu'une fois l'ekphora et la déposition achevées, la loi de Ioulis nous offre une indication quant au retour du cimetière, en disant que

« les femmes qui seront allées à la cérémonie reviendront du monument avant les hommes »¹⁰².

Il en va de même pour la loi de Delphes, destinée à la phratrie des Labyades, qui dit qu'une fois la cérémonie terminée

« on se retirera chacun chez soi, à l'exception des compagnons du foyer, oncles paternels, beaux pères, descendants et gendres »¹⁰³.

L'élément le plus notable reste que les représentations qui ont pu être convoquées ici sont soit juste antérieures à l'époque classique, mais de toute façon pour des destinataires non-grecs, soit ont éclos dans des contextes culturels éloignés de la Grèce et associés à des défunts d'un rang très élevé. Ces derniers font encore la part belle à l'ekphora, qui y est synonyme de somptuosité et de puissance, alors qu'en comparaison nos sources pleinement grecques se désintéressent de cette étape des rites funéraires, où elle n'a de toute façon sans doute jamais atteint la grandeur des rites plus orientaux, pour laisser la place à d'autres thématiques.

Le début de notre période d'intérêt coïncide donc avec la disparition de l'ekphora dans l'iconographie et nous reviendrons sur les raisons de ce phénomène dans la troisième partie de cette étude.

¹⁰¹ Plut. *Sol.* XXI, 6.

¹⁰² Trad. DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 10.

¹⁰³ Trad. DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891 (1), p. 189.

I. UN REGARD SUR LES VIVANTS

I. 3 – Le Pérideipnon ou le repas des endeuillés

I. D'Homère à Lucien : apports minimes des sources écrites sur le repas funèbre

« Pour couronner toutes ces cérémonies vient le festin (περίδειπνον) des funérailles. Les parents y assistent ; ils consolent le père et la mère du défunt et les pressent de prendre quelque nourriture. Ils se laissent contraindre, sans déplaisir, ma foi ; car trois jours de jeûne consécutifs les ont réduits à l'épuisement. (...) C'est alors que chacun récite ces deux vers d'Homère :

‘Et en effet Niobè à la belle chevelure songea à prendre de la nourriture’,
et : ‘Ce n'est pas en jeûnant que les Grecs doivent porter le deuil du mort’.

Alors les parents se mettent à manger, non sans honte d'abord, car ils craignent de paraître encore soumis aux nécessités humaines, après avoir perdu ce qu'ils avaient de plus cher au monde »¹.

L'auteur Lucien (*Luct.* 24) fait ici explicitement référence au repas qui suit l'enterrement d'un proche. La famille se réunit pour partager quelque nourriture après trois jours de deuil intense dont la phase rituelle finale fut d'accompagner le défunt jusqu'à sa dernière demeure. Durant tout ce temps, ils se sont privés de boire et de manger par regret, par nostalgie de celui qui n'est plus ; un sentiment de souffrance que l'on nomme *pothos* en grec². De tous les rites funéraires, celui-ci est particulièrement important pour ceux qui restent, pour les vivants qui se retrouvent autour de la table pour se soutenir les uns les autres et rétablir la cohésion familiale et sociale un temps brisée³. Il leur permet également le passage d'un état à un autre, car ces endeuillés en marge vont par la suite retrouver leur place dans la société.

Que les parents se refusent dans un premier temps à manger paraît bien compréhensible, mais il est très intrigant de constater que Lucien fait allusion à deux vers épiques, que chacun des participants réciterait pour s'encourager à boire et à manger de nouveau. Nous verrons que les autres textes qui mentionnent le repas funèbre ne donnent pas ou très peu d'indications précises concernant le déroulement de cet événement et en cela, le traité de Lucien fait figure d'exception. Entre coutume réellement suivie et agrément littéraire exploité par un auteur à la personnalité parfois railleuse, nos soupçons ne sauraient s'effacer totalement. Gardons

¹ Trad. E. Chambry, 1950, p. 67-68.

² VERNANT 2007³, p. 140-141 – d'ap. Plat., *Crat.* 420 ab (ὁ πόθος, -ου).

³ SCHUTTER 1989, p. 57 ; VAN GENNEP 1991, p. 235 ; etc.

pourtant à l'esprit qu'il s'agit bien d'un traité sur le deuil et qu'en dépit de certaines remarques ironiques, le sujet reste sérieux. Quand bien même les proches auraient prononcé ces deux phrases à l'époque de Lucien, nous ne pouvons savoir si cet usage avait cours aux siècles qui précèdent. Même s'il n'est pas possible de la vérifier à l'heure actuelle, l'hypothèse est à prendre en compte pour les périodes classique et hellénistique.

Si nous regardons de plus près les vers en question, il apparaît que tous deux proviennent de l'*Illiade*. Le premier passage se réfère à l'histoire de Niobé qui, après avoir défié Lété, vit ses sept fils et ses sept filles être massacrés sous ses yeux. L'exemple est donné par Achille qui, après lui avoir rendu le corps de son fils Hector, exhorte le vénérable Priam à songer au repas⁴. Le second passage correspond, lui, à une déclaration d'Ulysse à Achille, faite précédemment⁵ ; Ulysse tente de convaincre Achille que combattre à jeun va mener les Achéens à leur perte. Pleurer un mort, Patrocle en l'occurrence, et refuser de se restaurer en raison de l'accablement ne doit durer qu'un temps – un seul jour dit Ulysse –, après quoi il faut reprendre des forces pour être apte au combat, sans pour autant que cela perturbe le processus du deuil.

Le festin (*epulae*) d'après les funérailles est mentionné aussi chez Cicéron (*De Leg.* II, 63), qui ajoute que les parents du mort présents au repas funèbre portaient des couronnes⁶ et, qu'en évoquant le mort, on ne pouvait dire que la vérité à son sujet en leur présence pour l'honorer totalement,

« car on considérerait comme impie de mentir »⁷.

Ce passage du traité intervient dans le contexte d'un rappel de coutumes dues à Cécrops, le fondateur mythique d'Athènes. Les événements qui lui sont liés se plaçant au troisième millénaire av. J.-C., nous avons donc, avec la remarque de Lucien en balancement, une allusion au repas post-funérailles à un bout et à un autre d'une immense fourchette chronologique. Il s'agit donc d'un rite funéraire séculaire et durable qui est à prendre en compte pour les époques classique et hellénistique.

Aux quelques informations concernant le repas des funérailles, nous pouvons ajouter ce bref passage du *Sur la couronne* de Démosthène (288) :

« (...) ils devaient faire le repas funèbre chez le plus proche parent des morts, comme c'est l'habitude dans les autres cas ; or ils l'ont fait chez moi »⁸.

⁴ Hom., *Il.* XXIV, 602.

⁵ Hom., *Il.* XIX, 225.

⁶ Voir aussi un fragment d'Aristote mentionné in ROHDE 1987⁸, p. 194, n. 78 – fr. 108 (101), éd. Rose.

⁷ Trad. G. de Plinval, 1968, p. 77.

L'orateur fait ici référence à la réunion familiale suivant la mise au tombeau d'un défunt athénien. Comme le veut le bon sens, le repas avait normalement lieu chez les plus proches parmi les parents, dans la maison du ou des héritiers de la personne décédée⁹, qui pouvait par là même être celle du mort également¹⁰. Il existait des exceptions, comme mentionné dans ce texte, sans doute pour des raisons pratiques avant tout. Le mot qu'utilise Démosthène pour parler du repas funéraire est traditionnellement celui de « περίδειπνον »¹¹.

On imagine qu'avant un tel repas, à leur arrivée dans la maison, les proches devaient se purifier d'une façon ou d'une autre. La loi de Ioulis, seule à dire que

« ceux qui sont souillés se laveront tout le corps à grande eau et seront purs »¹², ne permet pas d'affirmer que ce geste avait lieu juste après les funérailles et avant que ne commence le *pérideipnon*. Quant aux autres sources qui pourraient faire allusion à une telle pratique, elles restent si obscures qu'on ne saurait rien en tirer de précis¹³.

Le repas funéraire fut de tout temps important, si bien que nous en avons des témoignages chez Homère déjà. L'allusion à celui qui se tint après les funérailles d'Hector et celle au repas partagé par les proches de Patrocle nous amèneront encore à parler d'une question de temporalité.

A la toute fin de l'*Iliade*, nous pouvons lire ceci (XXIV, 801-804) :

« Et quand la terre répandue a formé un tombeau, ils retournèrent en ville, où, rassemblés comme il convient, ils s'assoient à un banquet glorieux dans la demeure de Priam, leur roi issu de Zeus.

C'est ainsi qu'ils célébrèrent les funérailles d'Hector, dompteur de cavales »¹⁴.

La situation est sans équivoque. Hector a été enterré et ses proches vont se réunir dans la maison de son père pour manger et boire ensemble selon la coutume.

S'il est établi que le *pérideipnon* avait lieu après les funérailles, il existe pourtant un cas qui fait figure d'exception. En effet, dans l'*Iliade* toujours, mais au chant précédent (XXIII, 29 et s.), on constate qu'Achille offre un festin funèbre pour Patrocle – constitué de bovins, brebis, chèvres et autres porcs bien gras – près du bûcher de ce dernier, avant qu'il n'ait été enterré.

⁸ Trad. G. Mathieu, 1971 (4^{ème} éd.), p. 115.

⁹ HUMPHREYS 1980, p. 100.

¹⁰ ROHDE 1987⁸, p. 167.

¹¹ Le mot *pérideipnon* est utilisé pour désigner le repas funèbre, bien qu'étymologiquement il soit simplement composé de « περί » : autour et « δειπνον » : repas.

¹² DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 10.

¹³ PARKER 1983, p. 36, n. 15.

¹⁴ Trad. P. Mazon, 2007 (3^{ème} éd.), p. 379.

Le cas laisse perplexe. A regarder de plus près les funérailles de ce héros, il s'avère que le temps du repas n'est que l'une des anomalies les caractérisant. Elles sont tout entières singulières et marquées par la démesure, le détournement et la transgression, comme l'analyse un article d'A. Schnapp-Gourbeillon¹⁵. Ce repas funèbre peu traditionnel n'est dès lors à prendre en compte que comme un témoignage supplémentaire de la non conformité des funérailles de Patrocle, aussi bien qu'il souligne à son tour le comportement excessif d'Achille, ici au sommet de l'*hybris*. Et notons qu'avec les funérailles d'Hector, évoquées précédemment, mais qui dans l'épopée prennent place après celles de Patrocle, le poète a assuré « le retour à la normalité »¹⁶.

Nous n'avons donc définitivement que peu d'informations concernant le *pérideipnon* au travers des sources écrites, pourtant il est encore possible d'évoquer la pièce *Aspis* ou *Le Bouclier*¹⁷, de l'auteur de comédies Ménandre, actif au début de l'époque hellénistique. Ce sont les paroles d'un cuisinier¹⁸ et d'un ordonnateur de table dont nous sommes témoins (221-255). Tous deux avaient été engagés pour un repas de noces, mais c'était sans compter la mort du maître de maison, survenue entre-temps sur le champ de bataille. On leur demande dès lors de déguerpir, alors qu'ils n'espèrent qu'une chose, avoir le droit de rester pour s'occuper du repas des funérailles, d'autant que le cuisinier vient de connaître dix jours de chômage. Pourtant celui-ci, tout comme son aide et l'ordonnateur de table, un Thrace plein d'arrogance¹⁹, seront chassés. Nous pourrions en conclure que le *pérideipnon* est uniquement une affaire de famille, puisque ces personnes de service embauchées comme « extras » deviennent indésirables du moment qu'un décès est annoncé dans la maison. Cependant, l'espoir que garde pendant un instant le cuisinier de pouvoir rester induit que des personnes extérieures se chargeaient parfois de tout organiser, pour qu'au retour de l'ekphora les convives n'aient plus qu'à s'installer. Un texte d'Hégesippos²⁰ permet de le confirmer, puisqu'il nous décrit un cuisinier tentant de redonner le sourire aux participants à un repas funèbre²¹. Le cuisinier et l'ordonnateur de table dans l'*Aspis* de Ménandre précisent le salaire qu'ils auraient dû recevoir : trois drachmes pour le premier et une seule pour le second. Ne sachant s'il existait une différence de prix entre les diverses prestations culinaires, il n'est pas

¹⁵ Voir SCHNAPP-GOURBEILLON 1982.

¹⁶ SCHNAPP-GOURBEILLON 1982, p. 86, qui se base sur Segal (C.), *The theme of the mutilation of the corpse in the Iliad*, Mnemosyne Supplement 17, Leiden, 1971, chap. 7.

¹⁷ Une pièce qui nous est parvenue dans sa quasi totalité.

¹⁸ Quelques lignes chez Hégesippos (*Adelphoi* 11-16) traitent du même sujet.

¹⁹ En effet, très énervé de devoir partir sans être payé, il ne déclare pas moins que ceci à l'esclave phrygien qui le presse de partir : « Tu n'es rien qui vaille, une femmelette. Nous seuls, les Thraces, sommes des hommes. Parle-moi des Gètes, Apollon ! c'est viril ça » (trad. A. Blanchard 2007, p. 66).

²⁰ Auteur, plus confidentiel que Ménandre, de la Comédie Nouvelle.

²¹ Hégesippos, *Adelphoi* 11-16, cité in KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 146.

raisonnable d'affirmer que le salaire d'un cuisinier s'élevait bien à trois drachmes à cette époque pour la préparation d'un *pérideipnon*. Il n'est pas non plus évident de considérer celui d'un ordonnateur de table, sachant que le nombre de convives variait suivant les événements. En ce qui concerne le repas funéraire lui-même, le cercle des parents était plus ou moins élargi à d'autres personnes, comme le prouvent les cas de la famille des Bousélides et des phratères²², si bien que de petite collation entre membres d'une famille restreinte, le *pérideipnon* devait parfois s'apparenter à un festin de grande ampleur.

II. Illustrer le repas funèbre ?

Il existe également une possibilité de confusion au niveau des représentations. En effet, nombreuses sont les stèles portant des images de banquet, à partir de l'époque hellénistique surtout, mais il s'agit là d'une vision du mort héroïsé, en train de banqueter dans le séjour des Bienheureux²³. Les scènes de ce type sont appelées *Totenmahl reliefs*²⁴. Le terme de *nécrodeipna* se rencontre également²⁵. Il est admis désormais que le motif dérive du banquet proprement héroïque ornant auparavant les reliefs votifs²⁶, les serviteurs et souvent l'épouse du défunt y ayant pris la place des adorants. En revanche, on peut émettre l'hypothèse que la nourriture présentée au défunt dans ce cadre soit semblable à celle que consomment les personnes présentes au *pérideipnon* : gâteaux²⁷, galettes, pain, fruits, vin. Pour exemple de l'une de ces scènes, nous pouvons considérer une stèle samienne de marbre blanc, datée de la fin du III^e s. ou du début du II^e s. av. J.-C. (**Pérideipnon II-1**). La partie droite de cette stèle tout en largeur illustre parfaitement le type du *Totenmahl relief* simple, dans le sens où elle présente un couple, dont le mari est allongé sur une couche, son épouse étant assise plus à gauche du relief et une table remplie de mets posée devant eux. La tête de cheval et la panoplie guerrière sculptées dans le champ au-dessus de l'homme sont les symboles de l'héroïsation de ce défunt²⁸. Un serviteur, vêtu d'une tunique courte, les accompagne. Bien que très abîmée, cette figure est discernable au premier plan, où elle est montrée debout et de face. Cette partie du relief, qui correspond à un schéma bien connu et qui pourrait tout à fait être autonome, ne nous permet déjà pas d'espérer une représentation de *pérideipnon*. En effet,

²² Les premiers étaient membres de plusieurs *oikoi* liés par la parenté et les seconds célébraient la disparition de leurs pairs à l'occasion des Apatouries – cf. SCHUTTER 1989, p. 59 (d'ap. Dém., XLIII, 79 et Xen., *Hell.* I, 7, 8).

²³ Voir les travaux de J.-M. Dentzer et aussi FABRICIUS 1993.

²⁴ Ou, beaucoup plus rarement, *Death Feast Reliefs*.

²⁵ TSIMBIDOU-AVLONITI 2007, p. 60.

²⁶ CREMER 1993, p. 310.

²⁷ Notamment de forme pyramidale.

²⁸ SCHMIDT 1991, p. 59 (« Heroenmahles »).

car, même si cette stèle implique d'autres personnages encore, ceux-ci ne sont pas placés eux aussi aux abords de la table, ils ne sont pas intégrés à cette partie de la scène qui met en exergue un couple et avant tout un défunt masculin héroïsé, et non sa famille essayant de retrouver un peu de cohésion autour d'un repas. Les autres figures s'apparentent vraisemblablement à du personnel, comme cette première figure féminine, placée à gauche de l'épouse. Elle porte, en effet, un plateau dans lequel la femme semble prendre quelque chose. Un geste qui fait le lien entre les deux parties de la scène globale. Vient ensuite une autre figure féminine qui tient un objet pouvant s'apparenter à un éventail. Quant aux figures restantes, outre un animal, nous pouvons reconnaître deux adultes et deux enfants, ou éventuellement serviteurs miniaturisés, mais le relief est très endommagé dans cette zone, si bien qu'on ne peut réellement déterminer leur nature. Il est difficile de dire s'ils prennent part au repas d'une certaine manière, bien que pour les deux figures situées à gauche de l'épouse, nous soyons plus assurés que tel n'est pas le cas et que leur rôle est plutôt d'assurer le confort de cette dernière. Une stèle relevant d'une telle iconographie, sur les seuls critères de son grand nombre de personnages et de la présence d'une table avec des mets nous conduirait à penser au *pérideipnon* dans un tout premier temps, mais son analyse nous force rapidement à nous détourner de cette interprétation.

Un autre genre de relief pose cependant question et mérite d'être étudié pour cette thématique. Il s'agit d'un monument déposé à l'heure actuelle sous le portique du Musée du Céramique, à Athènes (**Pérideipnon II-2**). On ne sait pas grand chose de cette stèle, dont on ne peut déjà déterminer si sa fonction première était réellement funéraire ou alors votive. En effet, elle a été retrouvée dans l'enclos funéraire de Lysimachès au Céramique²⁹, mais il apparaît que le relief a été mis en place plus tardivement avec une nouvelle base, si bien que nous ne pouvons être tout à fait certains qu'il appartenait dès l'origine à l'enclos en question. Si tel était bien le cas, le relief serait alors à dater entre 338 et 317 avant notre ère³⁰. Nous y voyons quatre personnes assises côte à côte : deux hommes barbus, encadrés par deux femmes, devant lesquels est placée une table recouverte de mets. Les accompagne au tout premier plan à gauche un autre homme barbu, assis dans une barque et qui regarde dans leur direction. L'interprétation de ce relief est difficile. Ceux qui se sont prononcés sur le sujet y ont tantôt vu une allusion aux circonstances de la mort d'un des personnages sculptés, survenue lors

²⁹ KNIGGE 1991², p. 126.

³⁰ D'une part, on sait que Lysimachidès d'Acharnes était archonte et donc encore en vie en 339/338 av. J.-C. (KNIGGE 1991², p. 126), mais il faut également prendre en compte l'interdiction de ce type de monument funéraire de Démétrios de Phalère prescrite entre 317 et 307 avant notre ère, d'où la fourchette chronologique proposée.

d'un voyage en mer³¹, tantôt une allusion aux « occupations de la vie terrestre »³², ou encore le repas pris dans l'au-delà par le ou les défunts et auquel assisterait Charon, assis dans sa barque³³. Reprenons toutes ces hypothèses.

Bien qu'il soit tentant de voir le nocher infernal dans le troisième homme représenté, il est à noter que la barque dans laquelle se trouve l'individu ne paraît pas être du même type que celle généralement représentée dans les scènes où la présence de Charon est attestée, comme sur de très nombreux lécythes à fond blanc (**Après I-1, Après I-2, Après I-3, Après I-4, Après I-5**, etc.) et d'autres vases encore (**Après I-6**). En effet, la barque dans laquelle se déplace Charon est du genre le plus simple qui soit, avec une poupe sans fioriture aucune, qui remonte la plupart du temps assez haut et dans de rares cas seulement vers l'arrière. La poupe sculptée sur le relief du Céramique est de type plus court et plus incliné, alors qu'un second empiècement s'y superpose perpendiculairement. Une autre différence consistant dans le fait que le supposé Charon ne possède normalement qu'un bâton pour assurer le déplacement de l'embarcation, c'est ici tout un jeu de rames qui est représenté. Enfin, bien que l'homme soit barbu, il n'est pas aisé de déterminer s'il porte, à l'instar de Charon, la tunique courte recouvrant une seule épaule que l'on nomme *exômis*. Il semble en tout cas qu'il soit au moins vêtu d'une *chlamyde*.

En admettant qu'il s'agisse du conducteur des morts, que ferait-il alors dans cette scène de banquet ? S'il s'agit du repas pris par les défunts dans l'au-delà, les éléments chthoniens qui composent le *Totenmahl* se limitent d'habitude aux serpents. La présence du passeur des âmes en personne relèverait là de l'inédit.

Si l'on rejette l'idée d'identifier le troisième homme à Charon, il reste encore la possible allusion aux circonstances du décès de l'homme ou des hommes auxquels ce monument était dédié. A nouveau, si cette stèle provient bien des nécropoles athéniennes, elle constituerait dès lors une exception thématique. Les autres stèles attiques de la deuxième moitié du IV^e s. av. J.-C., s'il s'agit de la bonne période chronologique pour le relief en question, ne font pas référence à cela. Le procédé intervient plutôt sur les monuments funéraires plus tardifs et avant tout insulaires. Mais si des hommes y sont parfois représentés en marin³⁴ ou combattant à la proue d'un navire³⁵, il n'est souvent pas possible de dire s'ils sont morts dans l'exercice de leur charge ou si seule la volonté de les caractériser de par leur métier avait prévalu.

³¹ Voir POTTIER 1883, p. 48, n. 1 – hypothèse d'A. Salinas in *Monumenti Sepolcrali*, p. 24-26, pl. 1, 1863.

³² Voir POTTIER 1883, p. 48, n. 1 – hypothèse de H. Heydemann.

³³ POTTIER 1883, p. 48.

³⁴ Voir COUILLOUD 1974, fig. 349, pl. 68.

³⁵ Voir COUILLOUD 1974, fig. 357, pl. 70.

Une stèle funéraire délienne du II^e s. av. J.-C. parmi d'autres, dédiée à un certain Kerdon (**Pérideipnon II-3**), va pourtant à l'encontre de cette idée. Le défunt dont ce monument honore la mémoire était vraisemblablement un esclave, car d'une part son patronyme n'est pas exprimé et d'autre part, si nous prenons connaissance de l'épigramme – celle-ci est inscrite en deux temps : au-dessus et au bas du relief – la première partie révèle que ce monument a été dédié à Kerdon par ses compagnons (οἱ ἑταῖροι Κέρδωνι), or les *hétairoi* dont il est question s'apparenteraient en réalité à une association servile³⁶. Kerdon est représenté vêtu d'une tunique courte, bras et jambes écartés, manifestement en train de chuter. Des rames sculptées à l'arrière plan signalent la présence d'un bateau derrière lui. L'accident qui a coûté la vie à cet homme est ici gravé dans la pierre pour toujours.

Nous ne pouvons donc affirmer, en dehors d'une épitaphe qui préciserait les circonstances de leur mort, que les personnes figurées sur la stèle du Céramique sont mortes en mer. Nous pourrions alors nous reporter à la simple hypothèse de travailleurs dont l'*arêtè* aurait été soulignée au travers de leur métier. C'est d'ailleurs ainsi que S. Reinach avait tenté de la classer, dans le deuxième tome de son *Répertoire de reliefs grecs et romains*, en tant que stèle funéraire d'une famille de marins³⁷. Pour autant, on ne peut écarter totalement l'idée que référence soit faite à un *pérideipnon* tout à la fois.

En dehors de reliefs qui mettraient en présence plusieurs personnes en train de manger, mais selon un schéma différent du *Totenmahl*, et qui pourraient donc nous faire songer au *pérideipnon*, il n'a pas été possible de discerner une iconographie du repas funèbre.

On a coutume de dire que du repas funéraire, nous ne connaissons rien ou presque. Pourtant, en mettant bout à bout les éléments que distillent les sources, nous sommes en mesure de dire que le *pérideipnon* se déroulait après les funérailles dans la maison familiale³⁸, et seulement en présence des plus proches, hormis dans quelques cas bien précis. Les endeuillés portaient à cette occasion des couronnes et, comme on peut aisément l'imaginer, se remémoraient le défunt, dans un esprit de *pothos*.

C'était le moment où l'on rompait le jeûne entamé à l'annonce du décès. Il est possible de penser que les parents aient eu besoin d'encouragements pour se remettre à boire et à manger

³⁶ COUILLOU 1974, p. 296.

³⁷ REINACH 1912, p. 379 – la stèle y est dite provenant peut-être du Dipylon.

³⁸ Et non, comme son nom l'indiquerait, autour du mort ou à la tombe, ce qui se réfère à des pratiques plus anciennes – cf. BURKERT 1985, p. 193.

et qu'ils aient chacun à leur tour prononcé des phrases rituelles pour ce faire, que ce soit précisément celles dont nous parle Lucien et qui s'inscrivent dans la tradition homérique présente tout au long de l'Antiquité ou d'autres, suivant les époques.

Ce qui nous échappe en revanche totalement est la constitution du repas lui-même. Il semble que des cuisiniers et ordonnateurs de table aient été commandités par certaines familles pour préparer la nourriture à partager, si l'on comprend bien les sources comiques de la fin du IV^e s. av. J.-C. En dehors de cela, nous ne pouvons qu'émettre l'hypothèse que les mets consommés par les convives étaient semblables à ceux représentés sur les stèles à *Totenmahl*. Quoi qu'il en soit, plus qu'un repas familial, le *pérideipnon* rituel était un acte religieux solidaire³⁹ qui tenait une place importante parmi les rites funéraires de la communauté grecque antique. Que cette scène n'ait vraisemblablement pas été représentée s'explique sans doute par son caractère hautement privé, puisque les endeuillés sont pour un temps en marge de la société des vivants et que ce repas est pour eux le premier jalon d'une reconstruction individuelle au sein d'une collectivité d'abord restreinte, avant un retour à la normale, au sein de la société au sens large.

³⁹ RUDHART 1992², p. 159.

I. UN REGARD SUR LES VIVANTS

I. 4 - Cultes privés et cultes publics des morts

Si l'on peut envisager que le culte des morts commence dès l'exposition, nous avons souhaité insister sur celui-ci en ce terme précis à partir du moment où les défunts, les cadavres de ceux-ci sont devenus invisibles aux yeux de leurs proches, soit après l'enterrement.

Nombreux étaient les fêtes et les festivals qui ponctuaient le calendrier des cités grecques antiques. Certains d'entre eux étaient consacrés à tous les morts, d'autres seulement à certaines catégories d'entre eux. Parmi ces célébrations nous évoquerons les *Génésia*, les *Némésia*, les *Anthestéries*, les *Agriônia* et les *Nekysia*. Nous parlerons également des *Epitaphia* et des *Hydrophories*, occasions de fêter des défunts particuliers. En contre-point des autres fêtes communautaires seront prises en compte les *Adônia*, qui ne relèvent pas d'un statut officiel et sont dédiées à un défunt mythologique. Allusion sera également faite aux cultes héroïques.

Enfin, en ce qui concerne la sphère plus privée, nous étudierons les notions de *ta nomima*, *ta nomizomena*, *ta hiera patrôa*, *ta trita*, *ta énata* ou encore *ta eniausia*, ce qui nous permettra d'aborder l'iconographie de la visite à la tombe et d'établir une description des nombreuses offrandes qui étaient déposées dans ce contexte.

I. La célébration de tous les morts

I. 1) Fêtes uniquement consacrées aux défunts

a. Τὰ Γένεσια

Des célébrations dédiées exclusivement aux morts, celle sur laquelle nous sommes un peu plus documentés est sans doute la fête des *Génésia*. D'après le lexique anonyme du II^e s. ap. J.-C. connu sous le nom d'*Antiatticista*¹, elle avait lieu chaque année, le 5 Boédromion pour ce qui concerne l'Attique² et son financement était pris en charge par la cité³. Si Hésychios⁴ dit simplement qu'il s'agissait d'un festival de deuil athénien⁵, il est manifeste qu'en de nombreux autres endroits de la Grèce, des *Génésia* étaient également célébrées. Il est par

¹ Cité in JACOBY 1944 (1), p. 65.

² Soit au début de notre mois de septembre.

³ BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002³, p. 60.

⁴ S.v. « Genesia », cité in GARLAND 2001², p. 105.

⁵ Voir le sous-chapitre I. 1) d. « Τὰ Νεκύσια », p. 125 et s. pour une autre hypothèse.

exemple attesté qu'à Magnésie du Méandre un mois était appelé *Génésion* (*Inscr. Magn.*, 116)⁶. De plus, Hérodote (IV, 26) dit qu'elles étaient pratiquées « κατά περ Ἑλληνες ». L'historien en parle au moment d'évoquer les mœurs des Issédons, qui rendent honneur à leurs pères morts, et compare l'instant de ces hommages des fils à leurs pères aux *Génésia* des Grecs. La comparaison s'arrêtant cependant à la notion d'hommage filial, le statut de ces deux fêtes et leur déroulement ne se ressemblant en rien.

Il est admis aujourd'hui que le mot *Génésia* avait pour étymologie « γενέτης »⁷, qui désigne « celui qui préside à la naissance, qui engendre ». Elles devaient donc célébrer la mémoire des parents défunts, des ancêtres, et en cela s'apparenter aux *Parentalia* romaines⁸. D'après les analyses de F. Jacoby, cette fête aurait consisté à l'origine en une cérémonie privée, se déroulant au sein des grandes familles aristocratiques uniquement⁹, lesquelles se réunissaient aux jours anniversaires de la naissance de leurs proches décédés¹⁰ et sacrifiaient en leur honneur (Isée, II, 46)¹¹. D'après A. Le Bris, une épigramme de Pergame, de date inconnue malheureusement, pourrait justement faire référence à une version exclusivement familiale de cette fête :

« Salut, ô bienheureux, et donne-moi un agréable {...}, un salut en signe d'amour filial,
à moi qui te vénère, afin que, lors d'un festin en ton honneur, chaque année révolue,
nous chantions allongés près de ton tombeau¹²
(χαῖρε, μάκαρ, καὶ α[
[ᾗ]σπασμα εὐσεβίας ἄζομένῳ σε δίδο [υ·]
[ὄ]φρα σ' ἐν εἰλαπίναισί σε σαῖς ἐτέων [ᾗ]νὰ [κύκλους]
μέλπωμεν παρὰ σοῖς σήμασι κεκλιμέ[νοι]) ».

Ce serait Solon qui, parmi d'autres réformes destinées à légiférer sur le deuil et sur les pratiques des couches aisées de la société grecque, aurait fait de ce festival un événement public d'hommages aux morts, financé par la cité¹³.

Nous ne connaissons pas le déroulement précis de ce type de célébration annuelle même si, à l'instar d'H. W. Parke¹⁴, nous pouvons nous appuyer sur Thucydide (II, 34) et sa description des funérailles publiques de soldats pour imaginer ce que la cité pouvait organiser pour une

⁶ Voir notamment JOHNSTON 1999, p. 44 ; HUMPHREYS 1980, p. 101.

⁷ JACOBY 1944 (1), p. 67 ; DEUBNER 1966, p. 229.

⁸ DEUBNER 1966, p. 229.

⁹ JACOBY 1944 (1), p. 65-70.

¹⁰ ROHDE 1987⁸, p. 167.

¹¹ A propos d'un fils honorant son père décédé dans le contexte des *Génésia* primitives : « ἐναγίζει καθ' ἑκάστον ἐνιαυτόν » – cité in ROHDE 1987⁸, p. 197, n. 89.

¹² Trad. A. Le Bris, 2001, p. 146.

¹³ PARKE 1977, p. 53-54.

¹⁴ PARKE 1977, p. 54.

telle fête : un cortège, l'autorisation des chants et lamentations rituels, des discours, des offrandes, un banquet et autres sacrifices. Nous savons cependant, grâce à l'historien né au IV^e s. avant notre ère Philochore et à Hésychios, que des libations étaient versées, non seulement pour les morts, mais pour Gê également¹⁵. Un autre fragment d'information, toujours pour ce qui concerne l'Attique, fait état que dans le dème d'Erchia, des libations étaient versées en ce jour au héros Epops, auquel on faisait aussi des offrandes de porcelets. Zeus *Epoptes* recevait également des offrandes à cette occasion¹⁶. Il est possible, comme l'analyse S. I. Johnston, qu'Epops ait symbolisé les défunts courroucés que l'on devait apaiser. En effet, si on lit la description de son tombeau sicyonien chez Pausanias (II, 11, 1), il s'avère que sa sépulture était associée à un autel des *apotropaioi theoi*, auxquels on sacrifiait pour éloigner les maux¹⁷.

b. Τὰ Νεμέσια (Νεμέσεια)

Les sources évoquent une autre fête consistant en la célébration du souvenir des parents décédés : les *Némésia* ou *Néméseia*. Bien que nous ne sachions pas à quelle date elles avaient lieu dans l'année¹⁸, les *Némésia* sont répertoriées par les lexicographes et les compilateurs. L'érudit Photios, entre autres, les décrivaient comme un festival en l'honneur des morts qui durait toute une nuit¹⁹. Plus en adéquation avec notre période de recherche, nous en trouvons une mention chez Démosthène, dans le *Contre Spoudias* (11) :

« En dernier lieu, ma femme, pour les offrandes à son père lors de la fête des morts (τὰ Νεμέσια), a avancé, au compte de la succession, une mine d'argent (μνᾶν ἀργυρίου) »²⁰.

Le principal intérêt de ce passage est de nous offrir, fait peu courant dans les sources portant sur les rites et les monuments funéraires, un apport d'information d'ordre pécuniaire. Comme le faire remarquer X. de Schutter, les rites funéraires coûtent chers, d'autant que « les derniers devoirs ne se limitent pas aux seules funérailles »²¹. Et en dépit de la valeur moindre que

¹⁵ JOHNSTON 1999, p. 44 (dont n. 24).

¹⁶ Voir LSCG 1969, n° 18.

¹⁷ JOHNSTON 1999, p. 44 (dont n. 26).

¹⁸ Ce qui a pu faire douter de leur périodicité annuelle et de leur caractère public. Cf. par exemple L. Gernet en 1957 (n. 4, p. 63 du *Contre Spoudias* in *Plaidoyers civils*, T. II, 1957). D'aucuns ayant même émis l'hypothèse d'une confusion entre « Némésia » et « Génésia » – voir JOHNSTON 1999, p. 46, n. 29 ou encore ROHDE 1987⁸, p. 197, n. 91.

¹⁹ Cité in GARLAND 2001², p. 105.

²⁰ Trad. L. Gernet, 1957, p. 63.

²¹ SCHUTTER 1989, p. 54.

pouvait certes avoir une majorité des offrandes portées à la tombe²², une mine d'argent équivalait tout de même à 1/60^e de talent.

Que dire de l'appellation que l'on donnait à ces fêtes ? *Némésia* renvoie à « νέμεσις, -εως (ή) », vocable en lien avec « l'indignation » et en particulier celle causée par l'injustice, d'où l'attribution du nom de Némésis à la déesse de la Justice, de la Vengeance divine, fille de Nuit et d'Océan, qui châtie le crime et surtout l'*hybris*²³. Le nom donné à cette célébration des morts porte à croire qu'elle avait pour but, une fois encore, d'apaiser ceux-ci. Calmer les défunts en colère ou qui auraient subi une injustice, ce dont s'inquiète justement Electre dans la pièce éponyme de Sophocle à propos du meurtre de son père par sa mère, quand elle dit à Clytemnestre qu'elle a excité la « νέμεσις τῶν θανόντων » (792). On peut donc relever une certaine ambiguïté dans ce genre de commémoration pour les morts et dans les rites funéraires en général, laquelle fait précisément dire à S. I. Johnston, dans son ouvrage *Restless Dead*, que « the fact that offerings might be made to dead *parents* during the Nemesia suggests once again that we can make no absolute distinction between rites performed out of affection and those performed out of fear. It was important to keep the dead happy, lest they return to cause trouble in their unhappy state »²⁴.

c. Τὰ Ἀγριώνια

Le ton est donné avec le nom de ces fêtes qui a rapport à la violence, puisque « Ἀγριώνιος » signifie « le sauvage, le cruel ». Un autre indice nous est fourni dès lors si l'on sait qu'*Agriônios* est l'épithète donnée à Dionysos à Orchomène. Nous voilà donc en Béotie, face à une célébration brutale et liée à Dionysos.

Pour comprendre la résonnance mythique des *Agriônia* (ou *Agriania*²⁵) et bien qu'il s'agisse d'une source tardive, relisons le début du livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide. On nous y raconte l'histoire de Minyas et de ses trois filles. Minyas était un héros béotien dont la légende avait pour berceau la cité d'Orchomène²⁶. A l'occasion d'une fête, ordonnée par le prêtre de la cité en l'honneur de Dionysos, toutes les femmes sortent de chez elles pour célébrer, vêtues de peaux de bêtes, cheveux défaits et couronnées, tenant également un thyrses à la main, comme de parfaites Ménades. Quiconque s'y soustrairait encourrait la colère du dieu, disait le prêtre. Or les filles de Minyas, loin d'être effrayées, restèrent au contraire chez

²² GARLAND 2001², p. 106.

²³ MARTIN 1998², p. 170.

²⁴ JOHNSTON 1999, p. 46.

²⁵ JOHNSTON 1999, p. 66.

²⁶ Voir n. 338, p. 424 de l'éd. de J. Chamonard, Paris, 1966.

elles, à tisser et filer, déclarant ne pas vouloir célébrer « un culte mensonger »²⁷. La punition ne se fit pas attendre et nous est racontée un peu plus loin dans le quatrième livre des *Métamorphoses*²⁸. Les étoffes qu'elles confectionnaient se couvrirent de lierre et pour partie se transformèrent en vigne. Ceci n'étant qu'un des prodiges accomplis dans la maison de Minyas à cet instant. Quant aux trois sœurs, elles furent cruellement métamorphosées en chauves-souris qui hantent les maisons.

Voilà la partie du mythe qui les relie à Dionysos et à une première offense, mais nous trouvons d'autres éléments et en venons à connaître la relation directe de ces personnages avec les *Agriônia* chez Plutarque. Il raconte, au numéro 38 des *Questions Grecques* (*Qu. grae.* 299F)²⁹ une autre histoire au sujet des filles de Minyas. Celles-ci sont tout d'abord nommées. Elles s'appelaient Leucippe, Arsinoé et Alcathoa. Prises de folie, elles se mirent un jour en tête de manger de la chair humaine. Le fils de Leucippe, Hippasus, fut tiré au sort. Elles le dévorèrent après l'avoir découpé en morceaux. Constatant l'horreur de l'événement, leurs maris les qualifièrent de « funestes », de « malfaisantes » (ὀλείας)³⁰.

L'offense religieuse faite dans un premier temps et le recours aux pratiques du *sparagmos* et de l'*omophagie*³¹ à un autre moment du mythe relient irrémédiablement les filles de Minyas à Dionysos et à une sauvagerie des plus exacerbées. Lors des *Agriônia*, qui se déroulent chaque année et toujours de nuit, ce sont leurs descendantes qui sont rituellement poursuivies par le prêtre du dieu, l'épée à la main, et forcées de s'enfuir pour échapper à la punition requise pour l'infanticide autrefois accompli. Le prêtre a le droit de tuer la fille qu'il réussit à attraper. Le meurtre reste symbolique, cependant que Plutarque précise qu'à son époque, le prêtre Zoïle tua réellement l'une des descendantes des filles de Minyas. Zoïle en mourut peu après et tous les membres de sa famille furent contraints d'abandonner le sacerdoce. Les hommes ne participaient pas à la fête, mais portaient des signes de deuil, comme à l'époque les maris horrifiés des filles de Minyas. On peut se demander quel genre de signe. D'après le nom qu'on leur donnait, *Psoloès*, on en déduit qu'ils étaient « couverts de suie » (Ψολόεις). A l'image d'Achille lors des funérailles de Patrocle, ils se salissaient de façon rituelle. Nous savons encore que durant ces fêtes, les femmes faisaient semblant de chercher Dionysos, dont elles disaient finalement qu'il était parti se cacher chez les Muses. Elles prenaient ensuite un repas en commun³². Nous pouvons enfin imaginer que le sacrifice simulé d'un garçon³³ ou

²⁷ Trad. J. Chamonard, 1966, p. 112.

²⁸ Vers 389 et s.

²⁹ Question répertoriée au L. IV de ses *Œuvres Morales*.

³⁰ Parfois traduit par « Eoliennes » – cf. SAGLIO 1877 (1), s.v. « Agrionia », p. 167 et n. 9.

³¹ DARAKI 1994², p. 62 et s.

³² SAGLIO 1877 (1), s.v. « Agrionia », p. 167.

ceux, bien réels, d'animaux, avaient lieu durant cette nuit très spéciale, en souvenir de celui d'Hippasus dans un premier temps, mais cela crée aussi un lien avec l'histoire personnelle du jeune Dionysos.

Cette fête peut être considérée comme une célébration des défunts en général³⁴, dans le sens où elle était censée servir à les apaiser par l'expiation de l'infanticide commis par les trois sœurs. Et toujours, si l'on considère que *nekysia* peut servir de terme générique pour désigner les festivals pour les morts, il est à noter qu'Hésychios³⁵ accole le terme aux *Agriônia* également en parlant d'Argos. Il indique enfin qu'à Thèbes, cette fête était l'occasion de concours. Des *Agriônia* se sont, en effet, déroulées dans le reste de la Grèce et notamment dans le Péloponnèse et dans les îles³⁶, mais celles de Béotie et d'Orchomène en particulier restent les plus célèbres.

Ici plus qu'ailleurs, il nous revient à l'esprit l'ambiguïté des rites funéraires et des célébrations liées aux morts, dont la raison d'être balance souvent entre hommage et peur. La crainte du courroux que les défunts pourraient déchaîner sur les vivants en l'absence de témoignages d'affection et d'attention suffisants.

S'il n'a pas été possible jusque-là d'exploiter les sources iconographiques, pour les *Agriônia*, il existe un vase qui pourrait y faire allusion (**Culte I-1**). Le contexte est religieux, puisqu'à droite de la représentation nous voyons un autel. Deux femmes, face à face de part et d'autre de celui-ci, font de grands gestes. Celle de droite fait celui d'accueillir celle de gauche, en mouvement, et pour cause : tout à gauche est peint un homme nu, manteau sur les épaules, qui poursuit cette femme une dague à la main.

d. Τὰ Νεκύσια : fête identifiable ou terme générique ?

On cite parfois parmi les fêtes des morts les *Nekysia*. Il existait d'ailleurs en Crète, à Knossos, un mois appelé *Nekysios*³⁷. Le problème réside dans le fait que le terme *Nekysia* est souvent cité à proximité ou à l'intérieur même de la définition du nom d'autres cérémonies en mémoire des morts. Hésychios les mentionnent juste après les *Génésia*, en précisant qu'elles étaient l'occasion de sacrifier à Gé³⁸, comme lors des *Génésia*, justement. L'utilisation du vocable a finalement poussé les commentateurs à envisager que « *Nekysia* » n'était qu'un terme générique évoquant les fêtes annuelles des morts et peut-être plus précisément le

³³ E. Saglio stipulait « réel ou simulé » – cf. SAGLIO 1877 (1), s.v. « Agrionia », p. 167.

³⁴ JOHNSTON 1999, p. 66.

³⁵ S.v. « Agriônia ».

³⁶ SAGLIO 1877 (1), s.v. « Agrionia », p. 167 – d'après Plut. *Them.*, 13.

³⁷ ROHDE 1987⁸, p. 197-198, n. 92.

³⁸ DEUBNER 1966, p. 229, n. 5.

moment des sacrifices en leur honneur car, à la lecture d'Artémidore (IV, 81), nous nous rendons compte que celui-ci met en balance les mots « νεκυσίοις » et « περιδείπνοις »³⁹. Qu'il y ait un mois *Nékysios* à Knossos peut s'expliquer de plusieurs façons. Il est possible que les fêtes des morts y aient été nommées par ce vocable générique et qu'elles se soient déroulées durant le mois en question ou encore le *Nékysios* désignait-il un mois où l'on faisait des sacrifices aux morts sans autre cérémonie de grande envergure. Nous ne saurions aller plus avant en l'absence de sources plus précises, et garderons à l'esprit que cette appellation a pu avoir un sens général.

I. 2) Fêtes en partie consacrées aux défunts

a. Τὰ Ἀνθεστήρια

Si les Anthestéries sont avant tout liées à la célébration du vin et au maître de la vigne, Dionysos, elles mettaient également les défunts à l'honneur.

Ces fêtes se déroulaient entre le 11 et le 13 du mois auquel elles donnaient leur nom, *Anthestériôn*⁴⁰. Le point de départ de ces trois jours de célébration avait pour raison d'être la dégustation du vin nouveau, c'est pourquoi le premier jour des *Anthestéries* s'appelait *Pythoigia*, celui de l' « ouverture des jarres »⁴¹. Au cours d'un *symposion* public, chacun pouvait alors goûter un peu du produit de la vigne.

Le deuxième jour était celui des *Choes* ou *Chous*, d'après le nom d'un récipient à vin, « ὁ χοῦς ». Ces conges remplis, à la panse enflée et à l'embouchure trilobée, étaient prétexte à des concours de boissons⁴². Tous les hommes, ainsi que les enfants de sexe masculin à partir de trois ans, pouvaient y participer.

Pour faire le lien avec les rites funéraires, il faut ajouter que, parfois, l'on déposait un de ces *chous* à petite échelle dans la tombe des enfants morts en très bas âge, en compensation de l'initiation fondamentale au vin qu'ils ne connaîtraient pas⁴³. Ces petits vases ont été retrouvés en grand nombre en Attique, datés des V^e et IV^e s. av. J.-C., mais des exemplaires ont aussi été mis au jour à Érétrie, et nombreux sont les vases de même forme et d'iconographie semblable qui ont été fabriqués localement en Italie du Sud⁴⁴.

Enfin, cette journée se terminait par un « mariage sacré » entre le dieu et l'épouse de l'archonte-roi, rebaptisée pour l'occasion *Basilinna*.

³⁹ STENGEL 1908, p. 647.

⁴⁰ Soit entre fin février et début mars.

⁴¹ Plut., *Propos de table* III, 7, 1 (*M.*, 655e).

⁴² Aristophane, *Acharnenses* 1000-1002.

⁴³ BURKERT 1998, p. 237.

⁴⁴ GARLAND 2001², p. 82.

L'évocation des défunts n'a lieu que le troisième et ultime jour des *Anthestéries*, appelé *Chytroi*. L'intérêt se concentre alors principalement sur les âmes des morts, dont on pensait qu'elles volaient dans la ville ce jour-là. C'est en fait du récipient utilisé pour faire bouillir un mélange de graines, une sorte de marmite, que la dernière partie des *Anthestéries* tire son nom. Cette désignation aurait été instaurée par les survivants du Déluge au moment où ils reprenaient courage⁴⁵. C'est pourquoi certains considèrent que les morts célébrés le troisième jour des *Anthestéries* sont ceux du Déluge uniquement, mais il serait étonnant que ceci ne soit pas précisé dans la phrase rituelle prononcée à la fin de la fête et que nous allons considérer bientôt. Ces panspermies étaient dédiées à Hermès Psychopompe⁴⁶, dieu en directe relation avec les âmes des morts, comme son épithète l'indique. Au travers des sources écrites, il n'est en revanche pas possible de déterminer clairement qui avait le droit de goûter au mélange, puisqu'une scholie d'Aristophane (Ar., *Gren.* 218) indique que ce sont les prêtres seuls qui ne devaient pas en manger, tandis que d'après La Souda⁴⁷, absolument personne n'était en droit de le faire. Les offrandes rituelles pour les morts nommées *kolliva*, dans la Grèce actuelle, ne sont d'ailleurs pas sans rappeler cette préparation (**ANNEXE VIb**)⁴⁸.

Dionysos n'est pour autant pas absent de ce jour, car les festivités débutent par les chants du peuple formant un cortège ivre⁴⁹. Le *kômos* se rend au Limnaion, tel un *symposion* en marche. Le fait peut surprendre en ce jour tourné vers les défunts. Cependant, comme le fait remarquer D. Noël, « l'hommage aux morts ne résume pas toute la journée des *Chytroi* et rien n'indique qu'il est incompatible avec une joyeuse atmosphère »⁵⁰. Si l'atmosphère est gaie et que les morts n'inspirent la plupart du temps que « peu d'inquiétude », comme l'analyse J. Rudhardt⁵¹, il ne faut cependant pas oublier les quelques précautions que prenaient l'Etat et les particuliers athéniens sachant que les âmes ou les fantômes de ceux-ci erraient dans la cité ce jour-là, comme le rappellent notamment E. Rohde et S. I. Johnston⁵² ; les temples des dieux étaient fermés⁵³, les citoyens jetaient des feuilles d'aubépine ou de nerprun mâchées sur leur passage et enduisaient leur porte de poix pour se protéger des fantômes⁵⁴.

Mais le dieu du vin reprend aussi sa place quand il s'agit d'honorer la mémoire d'Ikarios, et surtout d'Erigone. Afin de comprendre la relation de ces personnages avec le vin et la mort, la

⁴⁵ NOEL 1999, p. 147, d'après une scholie d'Aristophane (*Ranae* 218).

⁴⁶ Déjà du temps du Déluge, cf. NOEL 1999, p. 145. Certaines sources lui ajoutent cependant Dionysos – cf. Scholie Ar., *Ach.* 1076 et SOUDA, s.v. « χύτροι », n° 622 (éd. ADLER 1967, T. IV, p. 837).

⁴⁷ SOUDA, s.v. « χύτροι », n° 622 (éd. ADLER 1967, T. IV, p. 837).

⁴⁸ Voir *infra*, p. 201.

⁴⁹ NOEL 1999, p. 145.

⁵⁰ NOEL 1999, p. 145.

⁵¹ RUDHART 1992², p. 114.

⁵² ROHDE 1987⁸, p. 168 ; JOHNSTON 1999, p. 64 et s.

⁵³ Phanodemos, d'après Ath. 437c.

⁵⁴ Photius, s.v. « miara hemera » et « rhamnus ».

place qu'ils occupent lors des *Anthestéries*, l'histoire du père et de la fille est ici à rappeler brièvement. Apollodore (*Bib.* XIV, 7) écrit que les événements les concernant se déroulèrent sous le règne d'Erichthonios, l'un des premiers rois mythiques d'Athènes. Dionysos fut un jour l'hôte d'Ikarios, horticulteur du dème d'Ikaria⁵⁵. Avant de partir, sans que l'on sache s'il s'était ou non fait reconnaître, le dieu offrit à Ikarios un plant de vigne, lui donnant toutes les indications pour en tirer une boisson extraordinaire. Désireux de partager son vin avec les bergers voisins, le premier viticulteur les convia à une dégustation. L'assemblée s'en délecta tant et tant qu'elle consumma plus que de raison une boisson non coupée d'eau. Les effets ne se firent pas attendre et l'ivresse les envahit.

Lorsque les premiers tombèrent, on crut bien évidemment à un empoisonnement. Les bergers furieux tuèrent Ikarios, innocent intercesseur qui paya cher son invention. Redevenus sobres, ils enterrèrent le malheureux ou encore jetèrent son corps au fond d'un puits. Mais la fille d'Ikarios, Erigone, se mit à la recherche de son père. Elle découvrit son cadavre grâce aux hurlements de Maera, le chien de la famille. Folle de douleur, la jeune fille se pendit à un arbre proche. L'animal lui-même se serait laissé mourir de chagrin ou suicidé en sautant dans le fleuve Onagros. Ces décès ne restèrent pas totalement impunis puisque Dionysos frappa les jeunes athéniennes de folie, les poussant à se pendre, conformément au souhait qu'Erigone avait émis⁵⁶. Alarmée, la population alla consulter l'oracle de Delphes : les bergers devaient être châtiés et une fête en l'honneur d'Erigone instituée. On raconte enfin que Dionysos aurait également transformé Ikarios, Erigone et Maera en constellations, respectivement du Bouvier, de la Vierge et du Grand Chien (ou Canicule)⁵⁷.

Il nous faut encore mentionner en rapport avec ce mythe et ces fêtes un chant et le rituel de l'*Aiôra*, ou fête de la balançoire. En effet, durant le troisième jour des *Anthestéries*, les jeunes filles d'Athènes entonnaient le chant nommé *Alétis*, en souvenir de l'errance d'Erigone à la recherche de son père⁵⁸. Nous ne sommes pas tout à fait assurés que le rituel de l'*Aiôra*, lui, avait bien lieu le troisième jour des *Anthestéries* et non le deuxième, mais son rapport avec la mort, l'ivresse et l'espoir tout à la fois impose que nous le prenions en compte et il serait assez significatif qu'il ait eu lieu le même jour que celui où était chanté l'*Alétis*. Après le sort funeste d'Ikarios et d'Erigone, que nous nous sommes remémoré à l'instant, lorsque la colère de Dionysos s'abattit sur l'Attique, les Athéniens durent expier de multiples façons. L'une des

⁵⁵ Paus. I, 2, 5.

⁵⁶ Hygin, *Astr.* II, 5.

⁵⁷ Ovide, *M.* – cf. texte et commentaire de l'édition de J. Chamonard, 1966, p. 266 et n. 619. Voir aussi cette histoire chez Hygin, *Fab.* 130.

⁵⁸ JOHNSTON 1999, p. 221.

manières aurait été de suspendre des poupées aux arbres⁵⁹. Or, le rituel de l'*Aiôra* se fonde sur le même principe, en faisant se mouvoir des jeunes filles sur des balançoires comme symbole de la pendaison. A cette idée d'expiation se greffent encore d'autres interprétations, nous allons le voir.

Les vases se font l'écho de l'*Aiôra*, ainsi que le montre par exemple une amphore à col à figures noires du Musée du Louvre, en provenance de Vulci (**Culte I-2**). La jeune fille a la peau blanche, comme conventionnellement les personnages féminins, et elle est assise sur une balançoire, entourée par deux hommes. Un troisième individu, de petite taille, ne semble être là que comme métaphore de la poussée à donner au *diphros* sur lequel est assise la jeune fille, à moins qu'il ne s'agisse tout simplement que d'un enfant, tenant le siège de la balancelle pour en arrêter le mouvement.

Un *skyphos* à figures rouges conservé à Berlin offre une composition plus fine et plus libre sur le même thème (**Culte I-3**). Ici la balançoire est réellement en mouvement, vigoureusement poussée par un silène. La position du corps de la jeune fille, sa draperie et ses cheveux qui volent au vent l'expriment également. La présence du silène rapproche encore un peu plus le rituel de son origine mythologique, mais nous conduit également à évoquer l'aspect plus sexuel qui peut aussi s'y rattacher. En effet, même si ce rituel a pour but de commémorer la mort de la pauvre Erigone, la scène représentée sur ce *skyphos* nous offre la vision d'un mouvement de vie, d'un élan vers l'avenir qui prévaut. Cette idée s'accorde d'ailleurs avec le concept d'un rite de passage en lui-même concernant ce rituel. Au-delà de la commémoration du souvenir d'Erigone et de l'expiation de son suicide par pendaison, le rituel de la balançoire peut être envisagé comme un passage dans l'âge de la puberté⁶⁰.

Un dernier exemple, qu'il paraît plus aisé de mettre en rapport avec les *Anthestéries* et qui du même coup s'éloigne de la symbolique sexuelle nous est offert par un lécythe apulien à figures rouges, conservé au Metropolitan Museum de New York (**Culte I-4**). On y voit cette fois non pas un homme poussant une jeune fille sur sa balançoire, mais une femme. Toutes deux portent sur la tête des couronnes ornées d'éléments en pointes, qui doivent être des feuilles. D'autre part, le contexte religieux est évident au vu de la présence d'un autel, ainsi que d'une colonne. La principale divinité honorée dans le rite propre des *Chytroi*, Hermès, est lui aussi représenté, après la colonne à droite. Disons enfin qu'un jeune homme est peint assis sur l'autel. Cette figure pourrait s'apparenter à celle qui sont représentées assises sur les degrés des tombeaux dans les lécythes à fond blanc. Images qu'on dit être celles des morts

⁵⁹ DARAKI 1994², p. 88 – en référence à Nilsson (P.), « Die Anthesterien und die Aiôrai », *Eranos* XV, p. 189, qui se base sur Apollodore, *Bibliothèque* III, 14, 7 ; Elien, *Histoires Variées* VII, 28 et Hygin, *Fabulae*, 130.

⁶⁰ CANTARELLA 1985, p. 97 notamment.

eux-mêmes. Le personnage ici décrit symboliserait alors les morts et rattacherait définitivement ce vase au troisième jour des *Anthestéries*, dont le contexte funèbre est également évoqué au travers de la grenade qui, avec une bandelette, est fixée au rebord de l'autel en question.

Notons encore que le rite de l'*Aiôra* prit au cours du temps une forme légèrement différente, puisque les jeunes filles furent ensuite remplacées par des disques sur lesquels figuraient des visages humains. Il s'agirait là également de l'origine légendaire du rituel romain des *oscilla*⁶¹, pratiqué durant les *Liberalia*, fête qui se tenait en mars en l'honneur de Liber, qui passe pour être l'une des acceptions de Bacchus.

« Dehors les Kâres, les Anthestéries sont finies

(Θύραζε Κᾱρες, οὐκέτ' Ἀνθεστήρια) »⁶²,

ainsi se termine le jour des *Chytroi* et les célébrations en elles-mêmes. Parmi les âmes des morts que l'on chasse de la cité, on trouve celles des défunts du Déluge, certes, celles d'Ikarios et de sa fille, mais aussi celles des vierges de l'Attique évoquées au moment de l'*Aiôra*, soit des morts qui ont un jour menacé la survie de l'humanité et de la cité en particulier⁶³. Au nom de la dualité entre vivants et défunts, qui implique affection et peur, et que nous avons déjà décelée à plusieurs reprises, nous pensons qu'il n'est pas faux de dire que la cérémonie des *Chytroi* est vouée aux morts en général et non à une catégorie bien précise de défunts qui auraient mis en danger les systèmes sociaux et universels. En effet, car le premier d'entre eux est bien le noyau familial, constitutif à son tour de l'humanité aussi bien que de la cité. Il n'est pas bon que les schémas humains, quel que soit leur niveau, soient ébranlés et, au nom de cette idée, nous pouvons imaginer que les Grecs de l'Antiquité, en célébrant les *Anthestéries*, avaient en tête l'idée des morts en général, en plus de ces quelques défunts particuliers de leur passé plus ou moins lointain.

⁶¹ GRIMAL 1963³, p. 146.

⁶² Photius = Souda, s.v. Θύραζε Κᾱρες, οὐκέτ' Ἀνθεστήρια – cf. NOEL 1999, n. 128, p. 150.

⁶³ NOEL 1999, p. 150.

II. La célébration de certaines catégories de défunts

II. 1) Fêtes officielles

a. Τὰ Ὑδροφορία

Il existait une fête funéraire⁶⁴ officielle, nommée *Hydrophories*, qui célébrait exclusivement la mémoire des morts du déluge de Deucalion. Ce jour-là, une offrande de farine de froment et de miel leur était consacrée par les Athéniens. Grâce à Pausanias (I, 18, 7), nous savons que le mélange était versé dans la cavité par où les eaux du déluge étaient censées s'être écoulées, présente au sanctuaire de Gè-Olympia. En raison de la similitude du type d'offrande, les Hydorphories ont souvent été assimilées à la fête des *Chytroi*⁶⁵.

b. Τὰ Ἐπιτάφια

Dans une notice qui précède le texte de Lysias intitulé *Epitaphios*⁶⁶, il apparaît comme une évidence que les Athéniens instituèrent au milieu du V^e s. av. J.-C. une grande fête, appelée *Epitaphia*, pour commémorer annuellement la mémoire des hommes morts à la guerre, et que celle-ci avait lieu le 7 Pyanepsion. Après examen des sources, il est pourtant difficile d'énoncer ces informations de façon aussi affirmative.

Le nom, déjà, se révèle problématique puisque, si nous le trouvons cité à l'occasion⁶⁷, il est souvent associé à celui des *Théséia*, qui désigne le culte rendu à Athènes au seul héros Thésée depuis Cimon, d'où de possibles confusions et assimilations.

Voyons ensuite à quelle période l'on situe leur apparition. Si par exemple F. Jacoby nous rappelait que les *Epitaphia*, dont le nom apparaît dans les inscriptions éphébiques, n'étaient pas clairement attestées avant le II^e s. avant notre ère⁶⁸, certains commentateurs⁶⁹ avancent que ces fêtes se sont déroulées dès le milieu du V^e s. av. J.-C. Il est en effet possible que les jeux funèbres qui les animaient – les sources écrites évoquées ci-après en donneront une vision un peu plus précise – soient représentés sur les lécythes de cette époque. C'est le cas notamment avec un lécythe décoré à la manière du Peintre de la Femme, conservé au Musée National d'Athènes et datant de 440 av. J.-C. environ (**Culte I-9**), qui montre sur la gauche un soldat barbu et casqué, armé d'une lance et d'un bouclier, qui s'élance sur un autre soldat, dont le tracé est à l'heure actuelle en grande partie effacé, mais dont nous pouvons dire qu'il

⁶⁴ *Etym. Magnum*, s.v. « Hydrophoria » : ... ἑορτὴ πένθιμος ... – cité in SCHUTTER 1989, p. 342.

⁶⁵ Voir *supra*, p. 127.

⁶⁶ Notice rédigée en 1955 (3^e éd.) par M. Bizot dans le T. I des *Discours* – « Oraison funèbre », p. 41 et s.

⁶⁷ *IG*² II 1006, 22 et 77, par exemple – voir la liste complète in JACOBY 1944 (2), n. 126, p. 64.

⁶⁸ JACOBY 1944 (2), p. 64.

⁶⁹ Cf. par exemple la notice de l'*Epitaphios* de Lysias rédigée en 1955 (3^e éd.) par M. Bizot dans le T. I des *Discours* – « Oraison funèbre ».

tourne sa tête en arrière, en direction de l'homme qui l'attaque, alors qu'il est représenté se dirigeant vers la droite. Toute la scène se déroule devant le monument funéraire du second plan, une stèle décorée de bandelettes et au couronnement composé de feuilles d'acanthes. Un lécythe du Peintre de Thanatos, conservé à Londres, serait à priori à classer dans la même catégorie de représentation (**Culte I-20**). Devant une stèle funèbre à nouveau sont visibles des jeunes hommes, nus comme le sont les athlètes lorsqu'ils s'exercent. Ce qui peut poser problème est la nature de leur activité, car ils sont engagés dans une partie de chasse. Ceci fait dire à J. Oakley⁷⁰ qu'il s'agit d'une superposition entre une scène à la tombe et une évocation de la vie passée du défunt, montré dans l'une de ses activités favorites, car chasser dans un cimetière n'est pas autorisé. Il ne parle pas, en revanche, de la possibilité de concevoir cette image comme une allusion aux jeux funèbres. Pour autant, comme nous le verrons dans les sources écrites, le détail des concours et démonstrations qui avaient cours lors des *Epitaphia* n'est pas connu, si bien que des chasses auraient également pu faire partie des ceux-ci. Et nous ne savons pas on plus réellement en quels lieux ils se déroulaient. Enfin Xénophon, dans la *Cynégétique* (XIII), ne dit-il pas que les chasseurs se couvrent de gloire (εὐκλείαν) ? Cette activité serait donc bienvenue pour honorer les défunts.

Enfin, il existe également des lécythes présentant des scènes similaires, mais sans qu'une tombe soit représentée⁷¹. Dans ce cas-là, il se peut que l'iconographie ait été inspirée de celles des loutrophores à figures rouges qui avaient en particulier des batailles pour thématique – d'abord réalisées en écho aux guerres médiques, mais dont la production se prolongea durant tout le V^e s. av. J.-C. – ou encore de monuments sculptés du *Démotion Séma*⁷².

Pour en finir avec l'Attique, il est également possible que la frise montrant une course de chars présente au bas d'une loutrophore du Peintre de Sappho⁷³, datée entre 525 et 475 avant notre ère, ait déjà fait allusion aux jeux funèbres, « not the real games that actually took place, but the type given for heroes such as Patroklos, Achilles' best friend »⁷⁴.

Pour ce qui est de la Macédoine et de l'époque hellénistique, les peintures de la tombe à ciste dite « du Philosophe », découverte en 2001 à Pella, sont elles aussi à associer avec les jeux funèbres. La zone qui nous intéresse pour cette question correspond au tout premier registre peint en partant du haut de la chambre et qui fait tout le tour de cette dernière. Si cette tombe n'est certes pas la seule en Macédoine où des représentations de cavaliers sont visibles, ce qui

⁷⁰ OAKLEY 2004, p. 174.

⁷¹ Par exemple, fig. 144-145 in OAKLEY 2004, p. 184-185 (lécythe funéraire attribué au Peintre des Roseaux, vers 420-410 av. J.-C., conservé à Hobart, University of Tasmania, John Elliott Classics Museum, 30a).

⁷² OAKLEY 2004, p. 181.

⁷³ Répartie entre les fiches **Prothésis I-18**, **Ekphora I-1** et **Monument I-2**, mais dont cette zone n'y est pas visible.

⁷⁴ OAKLEY 2008 (2), p. 337.

retient l'attention dans ces peintures-ci est la proximité entre ces motifs de cavaliers, dont les chevaux sont en plein élan, et ceux de *tymboi*⁷⁵ (ANNEXE LX). Cette combinaison iconographique, unique dans la région, nous permet d'ajouter cet exemple à la thématique des jeux funèbres, tels qu'ils se pratiquaient notamment lors des *Epitaphia*.

A cela nous pourrions ajouter la course de chars peinte dans la tombe du Prince, la tombe III découverte sous le Grand Tumulus de Vergina (**Culte IV-1**)⁷⁶, à nouveau au registre le plus haut sur les parois de la chambre funéraire. En effet, bien qu'aucun marqueur funéraire ne soit représenté en association avec cette iconographie, contrairement à ce que nous avons vu dans la tombe du Philosophe, le fait que le traitement à nouveau très dynamique des figures ne laisse pas de doute quant à la référence à une course et que le sujet soit traité pour lui-même nous pousse à intégrer cet exemple à la thématique des jeux associés au culte des morts.

Si nous recherchons la trace des compétitions ou démonstrations qui auraient été intégrées à la cérémonie en question, c'est parce que Lysias écrit dans l'*Epitaphios* que pour les morts tombés à la guerre, lors des fêtes instituées en leur honneur, « on rivalise de force, de savoir et de richesse » (80)⁷⁷. Termes qui sont précisés dans le *Ménexène* de Platon, où Socrate s'exprime sur le rôle de la cité dans ce contexte (249b) :

« aux morts {tombés à la guerre} eux-mêmes elle ne cesse jamais de rendre hommage : chaque année, c'est elle qui organise pour tous en public les cérémonies qu'il est d'usage de célébrer pour chacun en particulier ; elle y ajoute des jeux gymniques et hippiques ('ἄγωνας γυμνικούς καὶ ἵππικούς'), des concours musicaux de toute nature ('μουσικῆς πάσης') »⁷⁸.

Nous ne pouvons cependant pas être sûrs que ces scènes de combat représentent les jeux funèbres, les *épitaphioi agones* dont nous parlent les sources, et qu'elles soient associées aux *Epitaphia* en particulier.

Si nous relisons le même passage du *Ménexène*, nous nous rendons compte que c'est au travers de ce texte que nous avons finalement les éléments les plus précis concernant le culte des guerriers défunts que nous continuerons d'appeler *Epitaphia* pour plus de commodité. Ce sont des fêtes publiques, prises en charge par la cité, donc, et organisées annuellement (ἑκάστον ἐνιαυτὸν), avec concours et démonstrations diverses à la clé. Un parallèle peut alors tout de suite être établi avec la Thasos du IV^e s. av. J.-C., puisqu'une loi religieuse

⁷⁵ Motifs qui seront eux-mêmes analysés au chap. II. 3 – « Les monuments funéraires ».

⁷⁶ DROUGOU 2006, p. 168 et s.

⁷⁷ Trad. L. Gernet et M. Bizos, 1955 (3^{ème} éd.), p. 63.

⁷⁸ Trad. L. Méridier, 1970 (5^{ème} éd.), p. 104.

souligne absolument la prise en charge des funérailles et du culte de ce genre de défunts par la cité exclusivement⁷⁹.

Pour Athènes, le lieu de ces célébrations devait évidemment être le Céramique, où se trouvent généralement les monuments funéraires de ceux qui sont morts à la guerre⁸⁰, et il est de la responsabilité du polémarque de les organiser (*Athenaion Politeia*, 58.1).

Nous avons encore moins de certitudes à propos de la date exacte de ces célébrations. Jusqu'à présent, les commentateurs ont situé ces fêtes en hiver, d'après la mention faite par Thucydide dans sa *Guerre du Péloponnèse* (II, 34, 1) – lorsqu'il rapporte l'oraison funèbre aux premiers morts de la guerre dont s'est chargé Périclès – et plus précisément au 7 ou au 8 Pyanopsion, en raison de la proximité, et parfois de l'assimilation, des *Epitaphia* avec les *Théséia*⁸¹. Mais prendre en compte le texte de Thucydide, qui rapporte une oraison funèbre, c'est ne pas faire la distinction entre les funérailles publiques des morts à la guerre et leur discours (*épitaphios logos*) du moment et le véritable culte qui leur est rendu par la suite chaque année⁸², bien que l'on pense qu'à cette occasion également, un haut personnage de la cité était chargé d'honorer la mémoire de tous les morts à la guerre au moyen d'un discours.

Les oraisons funèbres conservées ne correspondent donc pas aux *Epitaphia*, au second de ces types de célébrations, mais au premier. Elles sont associées à des funérailles publiques faites pour les soldats défunts de l'expédition de Samos (Plut., *Per.* XXVIII, 4), pour les premiers morts de la Guerre du Péloponnèse (Thc. II, 34), pour ceux de la Guerre dite de Corinthe (Lys., *Epitaphios*), de Chéronée (Plut., *Dem.* XXI et s.) ou encore de la Guerre lamiaque (Hypéride, *Oraison funèbre*). Les commentateurs qui se sont basés sur ces *épitaphioi logoi* pour tenter de dater les *Epitaphia* en ont conclu, à la lecture de Thucydide avant tout, que ces fêtes devaient se dérouler en hiver. Mais si nous lisons Hypéride (§11 à 16)⁸³, il faut en conclure que son oraison avait été déclamée au printemps de 322 av. J.-C. La seule façon de rattacher les *Epitaphia* à la saison hivernale et plus particulièrement au 7 ou au 8 Pyanopsion réside donc dans leur proximité avec les *Théséia* et non dans la lecture de ces discours funèbres.

⁷⁹ POUILLOUX 1954, p. 371-372.

⁸⁰ Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* II, 34, 5.

⁸¹ Cf. par exemple JACOBY 1944 (2), p. 61 et DEUBNER 1966, p. 230, qui tous deux précisent bien le côté incertain et même arbitraire de la période / date supposées de ces commémorations.

⁸² Remarque pourtant déjà formulée in KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 112 et LORAUX 1993², p. 60, qui en venait notamment à conclure, p. 61, qu'« entre funérailles et culte, il y a donc à la fois un lien étroit et un hiatus ».

⁸³ Voir les précisions dans la notice de l'édition prise en compte : trad. G. Colin, 2003 (2^e éd.), p. 276.

II. 2) Un cas de fête non prise en charge par la cité

a. Τὰ Ἀδώνια

Parmi les fêtes que l'on peut qualifier de funéraires, les célébrations qui rendent hommage aux morts, il en est notamment une qui fait figure d'exception à plusieurs niveaux, à savoir les *Adônia*. Elle ne servait pas à la commémoration d'une catégorie de défunts, mais à un seul d'entre eux, Adonis, un défunt mythologique, qui plus est⁸⁴. Bien qu'elle contraste avec notre intérêt pour les rites et les monuments funéraires à destination des morts réels, nous souhaitons mettre cette célébration en lumière malgré tout, pour souligner l'existence de ce genre de rites surprenants également, qui seront intéressants à mettre en balancement avec ceux pour les défunts réels, et dont la nature expliquent de fait qu'ils ne soient pas pris en charge par la cité.

Ces fêtes sont l'unique témoignage que nous ayons à l'heure actuelle d'un culte à Adonis en Attique⁸⁵, ce personnage mythique d'origine orientale⁸⁶, splendide jeune homme devenu l'amant chéri d'Aphrodite. L'épisode de sa mort, qui serait inspiré de l'histoire de Tammuz, jeune amant de la déesse proche-orientale Astarté, dont la fin prématurée était pleurée par les femmes⁸⁷, lorsqu'il fut accidentellement tué par un sanglier, laisse la déesse de l'Amour avec un chagrin immense. On raconte alors que de son sang, Aphrodite fit naître l'anémone, une fleur dont l'existence promet elle aussi d'être brève puisque, comme le contait Ovide (*M. X*, 737-739) :

« (...) l'usage qu'on en peut faire est court, car, elle tient mal à sa tige et, comme sa trop grande légèreté la rend fragile, elle est arrachée par le souffle de ces mêmes vents qui lui donnent son nom »⁸⁸.

Nous n'avons pas de date précise pour ces fêtes, si tant est qu'elle l'ait été dans l'Antiquité, mais il est établi qu'elles n'avaient pas lieu avant le solstice d'été⁸⁹, c'est-à-dire avant la fin du mois de juin, du moins en ce qui concerne Athènes. Comme l'ont analysé M. Détienné⁹⁰ et N. Weill⁹¹, un recoupement des diverses sources nous amène facilement à conclure que les commémorations pour Adonis se passaient en été et plus précisément en juillet. En effet, que ce soit chez le comique Aristophane (*Lys.* 387-396) ou ultérieurement chez Plutarque (*Nicias*

⁸⁴ Il semble que des cultes à d'autres figures mythologiques masculines mortes jeunes, tels Narcisse et Hyacinthos, aient également existé.

⁸⁵ SIMMS 1998, p. 123.

⁸⁶ En phénicien, *Adôn* signifie « seigneur » – cf. MARTIN 1998², s.v. « Adonis », p. 20.

⁸⁷ NEILS 2008, p. 245.

⁸⁸ Trad. J. Chamonard 1966, p. 274.

⁸⁹ SAGLIO 1877, s.v. « Adonis », in *DA* I/1, p. 72.

⁹⁰ DETIENNE 2007³, p. 144 et s.

⁹¹ WEILL 1966, p. 675.

XIII, 7 et *Alcibiade* XVIII, 4), la mention des *Adônia* est directement mise en relation avec le moment d'un événement historique que nous pouvons situer à cette saison, à savoir le départ pour l'expédition de Sicile qui, sous le commandement de Nicias, Alcibiade et Lamachos, restera l'un des temps forts de la guerre du Péloponnèse et surtout l'un des échecs les plus cuisants de l'hégémonisme athénien. Thucydide indique que le départ de l'expédition se fit en été et Platon évoque la même période de l'année pour la plantation des « Jardins d'Adonis »⁹², pratique que nous commenterons par la suite. M. Détiennne avance une période plus précise à la lecture conjointe des auteurs déjà cités et de Théophraste (*Histoire des Plantes* VI, 7, 3), qui dit que les cultures destinées à Adonis se pratiquent « quand le soleil a le plus de force ». En effet, la phrase complète de Thucydide (VI, 30) indique non seulement que l'expédition de Sicile intervint en été, mais exactement à un moment où l'été était déjà « à demi écoulé ». L'auteur des *Jardins d'Adonis* nous y expose les dernières recherches concernant le système chronologique utilisé par Thucydide, qui nous pousse à penser que la date des *Adônia* n'est pas à replacer « au milieu de la belle saison », soit au début du mois de juillet, mais au sens étroit envisagé pour « le milieu de l'été », à savoir la mi-juillet, moment où, justement, « le soleil a le plus de force »⁹³.

Que la première mention de ces fêtes apparaissent en 421 chez Aristophane (*Pax*, 420)⁹⁴ n'indique pas pour autant qu'elles n'aient pas existé auparavant à Athènes et en Grèce, bien entendu. Un écrit de Sappho pourrait d'ailleurs appuyer la supposition⁹⁵, puisqu'elle s'y adresse déjà à des femmes qui pleurent la mort d'Adonis.

Le culte d'Adonis semble justement provenir, en ce qui concerne la Grèce, de Lesbos ou de Chypre⁹⁶, mais son origine première est à chercher encore plus vers l'Orient et en Phénicie exactement, pays dans lequel se trouvaient les principaux sanctuaires d'Adonis⁹⁷. Une partie de ce que celles-ci faisaient le jour des *Adônia*, et qui nous est confirmé par d'autres sources, est également explicité par la poétesse de l'époque archaïque. Elle les encourage dans ces quelques lignes à se frapper la poitrine et à déchirer leurs vêtements, comme l'on fait généralement en cas de deuil. Hésychios nous parle aussi de son côté des lamentations et des démonstrations de douleur⁹⁸. Pour parfaire ce simulacre de funérailles, des effigies d'Adonis couché (ἄδωνι ν), en terre cuite ou en cire, étaient déposées sur le seuil ou les terrasses des

⁹² Thc., VI, 30 et Plat., *Phaedr.*, 276b : dans les deux cas, le terme utilisé est « θέρος ».

⁹³ DETIENNE 2007³, p. 144-145.

⁹⁴ WEILL 1966, p. 672.

⁹⁵ Sappho, fr. 140A (éd. L.-P.) – mentionné in SIMMS 1998, p. 125.

⁹⁶ SIMMS 1998, p. 124.

⁹⁷ SAGLIO 1877, s.v. « Adonis », in *DA* I/1, p. 73, notamment d'après Str., *Géographie* XVI, 2.

⁹⁸ s.v. – mentionné in SAGLIO 1877, p. 72.

maisons⁹⁹. Lamentations, chants et danses – au son de la flûte courte et stridente dont se servaient les Phéniciens en contexte funèbre¹⁰⁰ –, des représentations d’Adonis allongé, yeux clos, comme un défunt réel : tout était réuni lors des *Adônia* pour créer et recréer encore les funérailles du jeune homme, si bien que ces fêtes s’apparentaient à la fois à un festival pour les morts – et en l’occurrence ici un mort unique – aussi bien qu’à une mise en scène rejouée rituellement chaque année de la prothésis, la veillée funèbre, voire même l’ekphora d’Adonis¹⁰¹.

Une dernière précision concernant ces fêtes mérite d’être largement soulignée. Il apparaît que les femmes les célébraient avant tout sur le toit des maisons. C’est de là par exemple que crie l’épouse de Démotratos dans *Lysistrata* (395-396)¹⁰², mais aussi la localisation qui nous est précisée pour ces célébrations dans la *Samienne* de Ménandre (45), texte de 308 av. J.-C.

Comment expliquer un tel lieu de réunion ? Tout d’abord, les *Adônia* ont un statut particulier par rapport aux autres commémorations. Elles ne sont pas prises en charge par la cité, ni ne sont pour autant célébrées dans la plus stricte intimité de la famille. Ces cérémonies, qui réunissaient principalement des femmes et peut-être certains de leurs amants jouant les Adonis d’un soir¹⁰³, constituaient des manifestations religieuses juste tolérées¹⁰⁴, qui n’avaient aucun caractère officiel. En se retrouvant sur les toits, les femmes ne quittaient pas la maison, cependant qu’elles échappaient au regard et au contrôle des hommes. Pour une fois, elles étaient totalement maîtresses de leurs lamentations et des rites funéraires¹⁰⁵. Il existait également une raison pratique à cet emplacement, liée à un rite particulier qu’elles se devaient d’accomplir en la circonstance. Ces pleureuses semaient dans des vases, des pots de terre, des tessons ou encore des paniers, des graines de plantes à germination et croissance rapide comme le fenouil, l’orge, le blé et la laitue¹⁰⁶, sait-on notamment grâce à Platon et Théophraste¹⁰⁷. Ainsi étaient constitués sur les toits les fameux « jardins d’Adonis », dont l’interprétation a grandement suscité le débat. Nous pensons qu’il faut avant tout en retenir le

⁹⁹ Cf. SAGLIO 1877, s.v. « Adonis », in *DA* I/1, p. 73 ; SIMMS 1998, p. 129 – d’après Plutarque se faisant l’écho de Théocrite (*Idylles* 15), Alkiphron (IV, 18, 4) et Hesych. (s.v. « Ἀδωνιδος κῆποι »).

¹⁰⁰ Appelée « γίγγρος » ou « γίγγρας » – cf. SAGLIO 1877, s.v. « Adonis », in *DA* I/1, p. 73.

¹⁰¹ Dans le sens où elles promenaient parfois les figurines du jeune homme par la ville également – d’après Plut. *Nicias* XIII, 7 (cité in SIMMS 1998, p. 130).

¹⁰² « (ἐ)πὶ τοῦ τέγους ».

¹⁰³ Voir la mention d’une lettre attribuée à une hétéra vivant à Athènes au IV^e s. av. J.-C. et adressée à l’une de ses amies in DETIENNE 2007³, p. 98.

¹⁰⁴ SAGLIO 1877, s.v. « Adonis », in *DA* I/1, p. 74.

¹⁰⁵ « Clearly, this festival served as a mechanism for female indulgence in extravagant lamenting without civic restrictions » (NEILS 2008, p. 245).

¹⁰⁶ C’est sur un lit de laitues qu’Aphrodite aurait déposé le corps inanimé d’Adonis – cf. SAGLIO 1877, s.v. « Adonis », in *DA* I/1, p. 73.

¹⁰⁷ Plat., *Phaedon* III, 276 ; Théophr., *Histoire des plantes* VI, 7, 3 – voir SAGLIO 1877, s.v. « Adonis », in *DA* I/1, n. 24, p. 73.

rapport à la terre, celle que la localisation haut perché ne permettait pas d'avoir, celle d'où provient la vie, symbolisée par les pousses rapides dont nous parlions, et dans laquelle le corps ou les cendres reposent après la mort. Tout cela correspond bien avec ce que nous savons des cérémonies orientales liées à Adonis. En effet, que ce soit à Byblos en Phénicie ou à Alexandrie, les fêtes pour Adonis comportaient une partie de rites funèbres ainsi qu'une partie de réjouissances célébrant la réapparition du personnage mythique¹⁰⁸. Bien que nous n'en ayons pas de témoignages probants, il est assez légitime de penser qu'une pareille ambivalence ait pu teinter les célébrations athéniennes elles aussi. A moins qu'il faille se limiter à la comparaison entre ces jardins et Adonis, tous deux éphémères et stériles (« ἀκαρπότεροι »)¹⁰⁹. Il serait aussi tentant, à l'instar de R. R. Simms, de penser que les vases et les paniers dans lesquels on faisait germer ces graines aient été de parfaites « tombes portatives » pour les effigies d'Adonis¹¹⁰, mais les sources nous font défaut pour étayer totalement le propos.

Il faut nous reprendre les sources écrites, mais aussi y ajouter les sources iconographiques pour achever la prise en compte de cette dernière hypothèse et des *Adônia* en général. Mais avant cela, pouvons-nous tirer quelques conclusions préalables de ce que nous savons des rites funéraires en général ? Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans la proposition en question, d'un simulacre de funérailles. Si l'on prend en compte que dans le mythe la déesse de l'amour a allongé son amant sur un lit de laitue, la germination d'une telle plante aurait pu servir à créer un doux lit d'exposition aux figurines d'Adonis, certes. Mais que viennent faire alors toutes les autres plantes citées (blé, orge, fenouil) ? Elles ne s'apparentent même pas aux végétaux que l'on plaçait à l'occasion sous le corps du défunt au moment de la prothésis ou avec lui dans la tombe, à savoir les sarments de vigne et l'origan¹¹¹ ou encore les feuilles d'olivier¹¹². D'autre part, si l'on pense à la terre comme milieu d'inhumation du corps, que viennent faire des graines germées au-dessus, aussi éphémères soient-elles ? Lorsqu'on creuse une tombe, c'est un monticule de terre et/ ou un marqueur funéraire construit qui la surmontent, pas autre chose. L'élément végétal n'est présent que comme type d'offrande, symbolisé par le dépôt de couronnes et de guirlandes avant tout. Si les paniers des adoratrices d'Adonis constituaient des tombes portatives, que le « cadavre » du jeune homme s'y retrouve tout entouré ou surmonté de végétations ne correspond pas au concept de dernière

¹⁰⁸ Cf. SAGLIO 1877, s.v. « Adonis », in *DA* I/1, p. 73.

¹⁰⁹ SIMMS 1998, p. 128 ; DETIENNE 2007³, p. 147.

¹¹⁰ « I suggest that they were convenient, portable funerary biers for the small doll-like figures of Adonis and grown specially for this purpose » (SIMMS 1998, p. 129).

¹¹¹ Arist., *Ecclesiastus* 1030.

¹¹² Pratique spartiate au moment de l'inhumation – Plut., *Lycurgue* 27, 2-3.

demeure que nous connaissons. La seule solution serait d'associer l'idée de panspermie, qui est l'offrande aux morts du troisième jour des Anthestéries, et celle de la nature éphémère d'Adonis. C'est une panspermie germée qu'on lui offre, mais qui est rapidement annihilée comme il est mort très jeune encore.

Bien que cela reste délicat à affirmer avec une absolue certitude, il existe une catégorie de vases dont l'iconographie peut être mise en relation avec les *Adônia*. Ces vases sont ornés de scènes où apparaissent toujours uniquement des femmes, quelques mêmes accessoires et parmi eux, surtout, un objet bien spécifique. Nous pourrions en effet nommer cette série de documents iconographiques les vases « à l'échelle ». En l'absence d'inscription, un seul élément de décor ne peut réellement nous prouver qu'il s'agisse de la représentation de tel ou tel sujet, mais voyons de plus près les documents en question pour en analyser tous les composés.

Nous commencerons par les vases « à l'échelle » en provenance de Grèce propre, pour une correspondance directe avec les sources écrites dont nous venons de parler, et en premier lieu avec un fragment de *lébès gamikos* (**Culte I-5**). Cette pièce de céramique de dix-neuf centimètres de haut fut découverte à Athènes et date de 430-420 av. J.-C. Elle est aujourd'hui conservée au Musée du Louvre. Nous y distinguons cinq femmes, toutes vêtues de tuniques plissées, à manches pour les trois premières. Au premier plan, l'une d'elles est assise sur un *klismos*. Son attitude et ses traits lui confèrent un air affligé ou du moins très las. Une autre figure féminine, dont la tête n'est pas conservée, lui tient compagnie sur la gauche, assise elle aussi. A l'arrière, au centre, une troisième femme tourne sa tête vers la gauche, comme font toutes celles dont le visage est visible. Elle tient dans chacune de ses mains un coffret, dont le second est décoré de motifs noirs et blancs alternés. Tout à droite, une autre femme encore, qui s'agrippe de la main gauche au fameux accessoire : une échelle. S'apprête justement à y monter le dernier d'entre ces personnages féminins, qui porte couronne sur la tête et dans ses mains un plateau garni de raisins. Un petit Eros volète à proximité de l'échelle, sans que l'on puisse réellement déterminer si lui aussi s'y accroche. Les jambes d'un autre Eros sont visibles à hauteur d'épaule de la femme assise tout à gauche.

La scène nous présente donc une réunion entre femmes, qui s'affairent avec des coffrets et des fruits. L'une d'elle s'apprête à monter sur une échelle qui doit sans aucun doute lui permettre d'accéder au toit. Une autre encore, bien en évidence au premier plan, nous offre une attitude qui pourrait tout à fait correspondre à une endeuillée. Tout cela s'accorde avec ce que nous savons des *Adônia*. La présence d'*Erotes*, plus difficile à concevoir au premier abord, peut s'expliquer comme suit : il serait aisé dans un premier temps de faire le lien entre eux et

Aphrodite, bien entendu, ce qui ne ferait que confirmer l'hypothèse d'une représentation des fêtes commémorant la mort d'Adonis. D'aucuns ont même imaginé que les femmes telles que celle du premier plan, dans ce genre de représentation, auraient précisément symbolisé Aphrodite, auraient joué le rôle de la déesse meurtrie durant ces célébrations¹¹³ ; mais sans doute ne faut-il pas aller si loin. Une autre possibilité serait de considérer Eros pour lui-même, en tant que dieu de l'Amour, et d'imaginer les femmes présentes se bornant à fêter Adonis chaque année comme des amoureuses éternellement inconsolables. Quant au raisin, il représente l'une des offrandes de fruits faites en mémoire du jeune homme, bien qu'il ait pu être un sujet de controverse pour certains commentateurs. En effet, le raisin étant généralement l'un des symboles de l'automne, certains ont vu là une impossibilité de rattacher ce type de scène aux *Adônia*, tandis que d'autres niaient qu'il puisse s'agir de raisin tout court. Comme l'analysait N. Weill¹¹⁴, il n'y a pas lieu de douter que ce soit bien une représentation de ce fruit-là puisque, dès l'époque de la figure noire, la technique de la *grènetis* était employée pour le reproduire ; c'est pourquoi il ne faut pas voir absolument dans cette scène de quelconques baies plutôt que du raisin. Comme elle le rappelait aussi, documents iconographiques à l'appui : « l'absence de feuilles, dont s'étonnait J. Hatzfeld, n'a rien de surprenant : feuille et grappe sont attachées séparément à la branche et cueillir l'une n'oblige pas à détacher aussi l'autre. (...) les feuilles ne sont en principe représentées que si la vigne – plant complet ou du moins rameau – l'est aussi ». Documents écrits à l'appui ensuite, N. Weill déterminait qu'associer le raisin à l'automne relevait avant tout d'une confusion entre raisin et vendange et que certaines variétés de raisins sont consommables dès début juillet¹¹⁵. Cette question étant réglée, passons à d'autres exemples pour éprouver leur conformité de représentation avec le fragment du Musée du Louvre.

Il existe un autre vase à figures rouges attique dont on pense qu'il montre une scène d'*Adônia*. Il s'agit d'une hydrie fragmentaire, produite dans la seconde moitié du V^e s. av. J.-C. et qui serait l'œuvre du Peintre de Médias. Elle appartient aux collections du Musée National d'Athènes¹¹⁶. Les femmes qui y sont visibles sont au nombre de quatre, à nouveau avec des tuniques aux plis très resserrés et mis en valeur, comme le veut le style « riche » de la fin du siècle en question. La première d'entre elles porte un coffret dans sa main gauche et se penche en direction d'une seconde femme, assise, elle. La seconde fait un grand geste de la main gauche et toutes deux se regardent. Nous constatons aussi qu'elles sont toutes les deux couronnées, ce qu'il n'est pas possible d'affirmer pour les deux autres. En effet, concernant le

¹¹³ Cf. n. 2, p. 673 in WEILL 1966.

¹¹⁴ WEILL 1966, p. 676.

¹¹⁵ WEILL 1966, p. 677 et s.

¹¹⁶ Athènes, MN, inv. 1179 – cf. fig. 5, p. 673, in WEILL 1966 ou BEAZLEY ARCHIVE : 220495.

troisième personnage féminin, seuls une grande partie de son tronc et un morceau de sa tête au niveau des yeux sont conservés. De la dernière, il ne reste qu'une toute petite partie du visage, qui nous permet cependant de dire que le deuxième couple de femmes se regardent, à l'image du premier. Ce jeu de regard implique une grande complicité entre toutes ses femmes, réunies pour une célébration bien particulière et qui était pour elle un moyen d'enfin s'exprimer. Enfin, très difficile à distinguer ici, ce qui reste de l'échelle serait visible dans l'angle inférieur droit de la représentation¹¹⁷, avec le pied d'une femme qui la gravit ou la descend. La disposition des deux femmes sur la droite laisse également penser qu'elles se trouvent à proximité d'une échelle, leurs têtes ne se trouvant pas à la même hauteur.

A la lumière de ces exemples et de quelques autres en provenance d'endroits différents du monde grec, que nous verrons par la suite, il a été possible de rattacher à cette thématique un autre fragment de vase du V^e s. av. J.-C. trouvé en Grèce propre¹¹⁸. Découvert lors des fouilles entreprises à Argos par W. Vollgraff à partir de 1902, ce fragment de vase attique à figures rouges¹¹⁹, œuvre du Peintre de Methysé, nous offre l'image précise d'une femme adossée à une échelle. Celle-ci est vêtue d'une tunique plissée, un himation lui couvre les épaules et ses cheveux sont retenus par des bandelettes. On devine devant elle un plat contenant du raisin en partie basse et ce qui semble être un morceau d'éventail en partie haute. Eventail composé de plumes ou de quelconques éléments alternativement clairs et foncés. Derrière elle et après l'échelle est reconnaissable le coin d'un coffret. En dehors de ce qui semble être un éventail, nous retrouvons ici les mêmes accessoires et le même genre de personnage que dans les autres représentations dites des *Adônia*. En tout cas, rien d'étonnant que de retrouver un témoignage peint de ces fêtes à Argos, puisque leur déroulement dans la région est attestée par Plutarque (II, 20, 6).

Bien qu'il ne soit en revanche pas du tout évident que les *Adônia* aient également été célébrées en Italie du Sud, il existe dans les collections du Badisches Landesmuseum de Karlsruhe un lécythe aryballistique en provenance de Ruvo, daté de 420-410 av. J.-C., qui montre une scène de même nature que celles que nous avons déjà analysées (**Culte I-6**). Ici, trois femmes sont présentes, ainsi qu'Eros. Deux des figures féminines encadrent la composition. Elles portent des *péploi* ceinturés et ont les cheveux attachés. La partie la plus significative de la représentation se trouve au centre de l'image. A gauche est peinte une

¹¹⁷ D'après Nicole (G.), *Mélanges Nicole*, p. 406-410 – mentionné in WEILL 1966, p. 673, n. 4.

¹¹⁸ Autrefois Athènes, MN, inv. 19522, aujourd'hui au Musée d'Argos / H. 7,3 cm. ; L. max. 9,1 cm. – Voir fig. 1, p. 665, in WEILL 1966.

¹¹⁹ Le fragment étant de très petite taille, il est difficile de dire de quel type de vase il pouvait s'agir. N. Weill proposait cependant d'y voir soit la première hydrie connue du Peintre de Methysé, soit un *stamnos* correspondant à ceux du même peintre déjà conservés au Musée du Louvre (n° inv. G 410) et dans la collection Torlonia à Rome – cf. WEILL 1966, p. 668.

femme montée sur le premier barreau d'une échelle. Elle est nue, tout juste négligemment drapée dans un himation. Ses cheveux sont attachés à la manière des deux autres femmes. Elle se penche vers la droite, en direction d'Eros, qui lui tend une amphore brisée en partie haute et rempli de jeunes pousses. De part et d'autre de la divinité, au sol, sont visibles d'autres vases, eux aussi emplis de pousses et peut-être de fruits. La partie haute d'une amphore brisée et retournée d'une part, un vase à l'aspect d'un bassin avec anses horizontales et une base allongée qui s'évase, posée sur une plinthe, d'autre part. Nous ne reviendrons pas sur l'explication de la présence d'Eros, en revanche, la tenue de la femme a à nouveau pu laisser penser à certains spécialistes qu'il s'agissait d'Aphrodite en personne ou d'une femme jouant son rôle. Sachant qu'hétaïres et prostituées étaient nombreuses à fêter les *Adônia* – on a d'ailleurs parfois imaginé qu'elles avaient été les seules à le faire, ou du moins qu'elles constituaient la très grande majorité des pratiquantes de ce culte¹²⁰ – l'une d'elles pourrait être représentée ici. Quant aux vases, ils constituent sans nul doute les « jardins d'Adonis » que ces femmes s'appliquent à créer dans le contexte de ces fêtes.

Bien qu'ils sortent de notre champ géographique de recherche, deux autres vases s'inscrivant dans la même thématique ont été retrouvés à Apollonia, ancienne citée grecque sur la côte Ouest de l'actuelle Bulgarie. Celui qui est aujourd'hui conservé à Berlin (**Culte I-7**) montre notamment, à l'instar du lécythe de Ruvo (**Culte I-6**), une femme montant nue à l'échelle. Sur celui que possède le Musée de l'Hermitage, à Saint-Pétersbourg¹²¹, quelques femmes sont montrées nues, tandis que celle qui grimpe sur le toit est habillée. Dans chacune de ces deux scènes, l'assemblée se compose uniquement de femmes, à l'exception des *Erotes*. Ce qui en revanche fait la spécificité de ces vases est la présence d'encens et, en ce qui concerne celui de Berlin uniquement (**Culte I-7**), l'utilisation d'instruments de musique par ces femmes (*aulos*, *tympanon*), dont certaines dansent également.

Ce culte funéraire si particulier d'Adonis, personnage marginal avant tout célébré en Orient, et qui se répand à Athènes plus ou moins au même moment que l'adoration d'autres divinités étranges (Sabazios, Bendis, Cotytô, etc.), ne s'est définitivement pas cantonné à cette région, comme le prouve les vestiges de Ruvo et donc d'Apollonia. Et, d'après la datation de ces derniers, qui se situe entre 400 et 300 av. J.-C., il nous est permis d'ajouter que les *Adônia* furent célébrées dans le monde grec après le V^e s. encore, ce dont nous étions déjà sûrs pour l'Attique grâce à un texte de Ménandre¹²².

¹²⁰ DETIENNE 2007³, p. 98-99, 116 et s.

¹²¹ Hermitage 928 – voir BEAZLEY ARCHIVE : 230498.

¹²² *La Samienne*, présentée en 308 av. J.-C.

Toujours en élargissant le spectre de cette étude, il est bon de prendre aussi en compte une hydrie à figures rouges découverte en Cyrénaïque (**Culte I-8**). La région de provenance n'est pas du tout surprenante, puisque nous savons que le personnage d'Adonis était particulièrement vénéré en Orient. Ce vase, apparemment peint de la même main que ceux de Berlin et de Saint-Pétersbourg¹²³, possède lui aussi une particularité. On peut dire qu'il combine tous les éléments déjà entrevus avec les exemples précédents : les femmes, l'échelle, l'encens, les plantations, les plats, les instruments de musique (aulos, crotales) et la danse. Ici encore, c'est une femme en partie dévêtue qui est juchée sur le troisième barreau de l'échelle. Mais ce qui détonne par rapport à toute la série considérée est la présence dans le champ de Pan à gauche, ainsi que l'aspect plus féminin encore qu'ailleurs d'Eros, peint en haut à droite, qui peut ici aisément être confondu avec une Nikè musicienne.

Nous pourrions au premier abord nous dire que cette hydrie ne provient pas du même atelier que les deux précédents vases, mais simplement qu'il est réalisé « à la manière » du Groupe d'Apollonia. N'ayant pu observer chacun des trois vases de manière approfondie, il nous est difficile d'avancer des arguments dans ce sens. Concernant l'aspect d'Eros, la destination orientale du récipient – qui fut retrouvé en Cyrénaïque, sur le territoire de l'actuelle Libye – peut constituer une explication. La présence de Pan reste en revanche plus problématique à envisager. Ceci du moins dans un premier temps car, bien qu'exemple plus tardif, nous les connaissons sculptés ensemble avec Eros, et Aphrodite également, dans le célèbre groupe de Délos, conservé au Musée National d'Athènes (**ANNEXE LVIIIa**). Pan et Eros seuls se verront aussi représentés sur les mosaïques romaines, comme il en existe aujourd'hui une au Musée de Saragosse, vestige d'une villa de César Augusta, mais aussi comme celle retrouvée dans la Villa romana del Casale, construite à cinq kilomètres de Piazza Armerina, en Sicile. Sur ces deux mosaïques, Eros et Pan sont montrés en plein combat : c'est là peut-être la clé de leur présence sur un vase destiné aux *Adônia*. Eros et Pan sont en effet des entités opposées. L'un représentant l'amour emprunt de douceur, bien que parfois très passionné, la sensualité et, éventuellement, de par son aspect enfantin ou adolescent, une certaine candeur ou pureté. Pan, au contraire, est un être évoquant une sexualité bestiale, la puissance de la nature sauvage et la fécondité.

Le fait qu'on les ait représentés ensemble peut s'expliquer dès lors. Il est possible de les associer tous deux à Aphrodite – héroïne principale avec Adonis de la légende à l'origine de ces fêtes – en tant que facettes complémentaires de la notion d'amour, recouvrant à eux deux les notions de pureté des sentiments, de sensualité, de désir, de sexualité et de fécondité. C'est

¹²³ Tous les trois sont dits être l'œuvre du Groupe d'Apollonia.

une passion amoureuse impliquant la fameuse déesse qui a donné lieux aux *Adônia* : voilà autant de symboles pour nous le rappeler et rendre la divinité présente sans faire appel à sa propre figuration.

Le déroulement même de ces célébrations pourrait rejoindre cette ambivalence et ceci avant tout en Orient, puisque nous savons que là-bas au moins, le culte funéraire d'Adonis comportait deux phases : l'une où l'on pleurait la mort du jeune homme, l'autre où l'on fêtait sa résurrection¹²⁴. Eros pourrait représenter cette première partie des rites, celle des rites proprement funéraires. En souvenir d'un bel adolescent aimé d'Aphrodite, les femmes se regroupent entre elles, pour le commémorer au moyen d'effigies, de jardins improvisés, de fruits et de coffrets préparés à cette occasion. D'après ce que nous montrent les vases, au moins l'une d'entre elles, se mettant à la place de la déesse ou du moins d'une amoureuse en deuil, reste assise, lasse, pendant que les autres s'affairent. D'amoureuses attentionnées, puis en pleurs, elles deviennent très vite des presque bacchantes, d'après les descriptions de chants, de danses, mais surtout de cris, d'ivresse et de possible nudité que nous offrent les sources. C'est donc à la sauvagerie, mais aussi à la puissance vitale que représente Pan que nous pouvons alors faire référence.

La dernière des explications étant bien entendu, si l'on considère que tous ces arguments ne sont pas probants, que les vases en question et surtout le dernier d'entre eux ne sont pas des témoignages des *Adônia*, ce qui reste malgré tout difficile à concevoir, au vu de la présence de l'échelle et parfois de plantations bien particulières. Impossible en revanche de pouvoir réellement étayer l'hypothèse des « tombes portatives » d'Adonis, même après le passage en revue de cette iconographie particulière.

Il reste une dernière question à aborder avant de refermer ce passage sur les *Adônia*, laquelle combine leur raison d'être profonde avec l'explication de leur autorisation. Nous l'avons déjà dit, ces fêtes sont tolérées sans que la cité n'y intervienne de quelque façon que ce soit. Bien qu'on ait pu entendre et apercevoir les femmes s'y adonnant, celles-ci ne le faisaient qu'une fois par an et les rites se pratiquaient en grande partie sur les toits des maisons¹²⁵. Dans une société où, depuis Solon, le nombre de participantes aux rites funéraires et leurs actions étaient limitées, ainsi que les funérailles publiques entièrement contrôlées par la cité dès le V^e s. av. J.-C., une telle fête pouvait servir d'exutoire. Que des auteurs nous aient décrits des *Adônia* se passant dans des bordels ou le milieu des courtisanes implique un caractère de

¹²⁴ SAGLIO 1877, s.v. « Adonis », in *DA* I/1, p. 73.

¹²⁵ Localisation étrange pour les cultes, mais qui se rencontre pourtant aussi au Proche-Orient – cf. SIMMS 1998, p. 132 (dont n. 49).

liberté supplémentaire inhérent à ces jours de fête funèbre¹²⁶. On a parfois pensé que seules les hétaires et les prostituées participaient aux *Adônia*, mais c'est oublier un peu vite la femme de Démotrios qui, dans *Lysistrata* (395-396), pleure Adonis à l'aube de l'expédition de Sicile, ainsi que la majorité de femmes vêtues très correctement dans les représentations.

Les fêtes pour la mémoire du jeune homme étaient célébrées par toutes les femmes, qu'elles soient dites de petite vertu ou femmes de citoyens, et en cela elles font à nouveau figure d'exception¹²⁷. Les femmes de toute nature avaient donc le droit de se retrouver à l'occasion des *Adônia* pour se lamenter rituellement sans contrainte et sans regard direct des hommes, se réappropriant ainsi l'un de leurs rôles fondamentaux et nécessaires, bien que le fait que les *Adônia* aient eu lieu une fois l'an et pour la majorité de leur déroulement sur les toits ait impliqué une part d'encadrement et de limitation intrinsèques à ces célébrations suffisamment rassurants pour la population masculine dans son ensemble, qui ne pouvait ainsi que les accepter pour se prémunir de possibles débordements inopinés en d'autres périodes.

III. Célébrer les morts dans le cercle privé

III. 1) Les diverses cérémonies commémoratives

Les honneurs qui doivent être rendus aux morts par leurs seuls proches, ce qu'il est d'usage de faire en leur mémoire après leur décès, sont évoqués par les termes *ta nomizomena*, *ta nomima* ou encore *ta hiera patrôa*.

Le premier d'entre eux est le plus utilisé cependant, comme par exemple dans ces deux passages, respectivement d'Isée et d'Antiphon.

Nous citerons tout d'abord Isée, avec ces quelques lignes tirées de *La succession de Ménéklès* (10) :

« Ménéklès avisa au moyen de ne pas rester sans enfants et d'avoir quelqu'un qui, tant qu'il vivrait, prendrait soin de sa vieillesse, l'ensevelirait après sa mort, et dans la suite lui rendrait les devoirs accoutumés (τὰ νομιζόμενα) »¹²⁸.

Chez Antiphon (*Sur le Choreute*, 37) en revanche, le sens donné à cette expression est un peu moins évident :

¹²⁶ Diphilos, fr. 49 (éd. PCG) et Alkiphron IV, 14, 8 – mentionnés in SIMMS 1998, p. 128.

¹²⁷ M. Détiénne en arrive également à cette conclusion dans l'« Après-propos » de ses *Jardins d'Adonis* : « la population des Adonies, qui était une fête privée, devait être plutôt un mélange de femmes libres, mariées ou non, voisinant avec d'autres que les Anciens appelaient volontiers 'les amies', hétaires ou courtisanes, disent d'autres, et certainement en compagnie des jeunes hommes qui aimaient se reconnaître en Adonis... » – DETIENNE 2007³, p. 264. Il apporte ces nuances à son texte notamment suite à la lecture de Winkler (J. J.), *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York-Londres, 1990 (éd. fr. : *Désir et contraintes en Grèce ancienne*, trad. S. Boehringer et N. Picard, Paris, 2005).

¹²⁸ Trad. P. Roussel, 1922, p. 39.

« Pleins de zèle, mes accusateurs allaient alors se faire inscrire, dès le lendemain de l'enterrement, avant de purifier la maison et de procéder aux rites (τὰ νομιζόμενα) »¹²⁹.

Le terme « τὰ νομιζόμενα » a ici simplement été traduit par « rites » en français. Lorsque l'on rencontre ce vocable dans un texte grec, à lui seul il évoque les devoirs à rendre aux morts après les funérailles, c'est-à-dire la préparation des fêtes du troisième et du neuvième jour avant tout. Dans le passage en question, tout porte à croire que les « accusateurs zélés » décrits par Antiphon allaient, après la purification de la maison, s'atteler à la préparation de la cérémonie du troisième jour (*ta trita*) au moins.

Cette commémoration très rapprochée des funérailles n'était pas la seule, puisqu'il existait aussi une cérémonie du neuvième jour (*ta énata*). De ces fêtes, les sources écrites nous offrent de fréquentes mentions, comme par exemple dans cet autre extrait de *La succession de Ménéklès* (36-37) :

« j'ai célébré la cérémonie commémorative au troisième et au neuvième jour (τὰ τρίτα καὶ τὰ ἔνατα) et les autres cérémonies funèbres (...). Pour vous prouver que j'ai enseveli Ménéklès, que j'ai célébré les cérémonies du troisième et du neuvième jours et tous les rites funèbres, on va vous lire les témoignages des gens qui le savent »¹³⁰.

Puisqu'il s'agit d'un texte portant sur une succession, il est compréhensible que ces termes s'y retrouvent plusieurs fois et à peu de lignes d'intervalle.

Nous retrouvons d'ailleurs de façon logique la mention des *énata* dans un autre texte d'Isée portant sur une succession, celle de Kiron (39) :

« En tout cela, j'ai été bien forcé d'agir de la sorte ; mais, pour empêcher ces gens d'en tirer parti contre moi en prétendant devant vous que je n'avais rien dépensé pour les obsèques, j'ai consulté l'interprète du droit sacré et, sur son avis, je fis les frais des offrandes du neuvième jour (τὰ ἔνατα ἐπήνεγκα) et je n'y épargnai rien¹³¹ ».

Nous nous rendons compte, à la lecture de ces lignes, que les cérémonies du troisième et du neuvième jours étaient non seulement des devoirs que les proches avaient envers leurs défunts, mais que celles-ci pouvaient devenir de vrais enjeux d'honneur, utilisés au cours même d'une procédure.

C'est aussi en plaidant contre Ctésiphon qu'Eschine évoque les *énata*, lorsqu'il lance ironiquement :

« Il va ensuite, à ce qu'on m'apprend, me demander quelle espèce de médecin serait celui qui, au cours de la maladie, ne prescrirait rien à son malade, mais irait, celui-ci mort, à la

¹²⁹ Trad. L. Gernet, 1923, p. 153.

¹³⁰ Trad. P. Roussel, 1922, p. 45.

¹³¹ Trad. P. Roussel, 1922, p. 155.

cérémonie du neuvième jour (τὰ ἑνᾶτα) exposer tout au long à la famille quel traitement lui aurait rendu la santé »¹³².

Le fait que, comme nous le constatons, les cérémonies du neuvième jour soient un peu plus souvent citées que celle du troisième n'implique pas que les unes aient été plus importantes que les autres, comme le rappelle R. Garland¹³³.

A la lecture d'un passage de la loi de Delphes concernant les Labyades, il apparaît que cette cérémonie du neuvième jour ait plutôt été célébrée dans cette phratrie le dixième :

« Ni le lendemain, ni le dixième jour (ταῖς δεκάτ[α]-ις), ni les jours anniversaires on ne gémira ni ne se lamentera. Si l'on transgresse quelque'une de ces dispositions... »¹³⁴.

Nous apprenons donc aussi que le calme était de mise lors de ce retour des proches à la tombe.

En dehors de ces deux cérémonies, que les sources citent plusieurs fois, il était justifié de se demander si le trentième jour, durée générale du deuil à Athènes au moins¹³⁵, n'était pas l'occasion d'une autre commémoration. Et les textes d'évoquer en effet, bien que de façon encore plus restreinte, les rites « τριακάς »¹³⁶, « τριακάδες » ou encore « τριηκόστια / τριακόστια »¹³⁷. Notons que la loi de Ioulis¹³⁸ interdisait cependant cette cérémonie (τριηκόστ[ια]), ce qui par la même occasion prouve son existence dans certaines parties du monde grec.

En restant toujours dans la sphère privée, nous savons que des commémorations annuelles (ἐνιαύσια) également avaient lieu à la tombe. Mais ces « sacrifices anniversaires », comme on le lit dans la traduction d'un passage de *La succession de Ménéklès* (46), d'Isée¹³⁹, à quelle date se référaient-ils ? A celle de la naissance du défunt, à celle de sa mort ou à celle de son inhumation ? Difficile de le dire à l'heure actuelle¹⁴⁰, tant les auteurs sont évasifs quant à ce sujet. En effet, nous trouvons une allusion similaire dans les prescriptions faites aux Labyades et que nous citons déjà plus haut :

¹³² Trad. V. Martin et G. de Budé, 1962 (2^{ème} éd.), p. 105.

¹³³ GARLAND 2001², p. 40.

¹³⁴ Trad. ROUGEMONT 1977, p. 35.

¹³⁵ Cf. *supra*, p. 39.

¹³⁶ Terme avant tout utilisé par les lexicographes, cf. ROHDE 1987⁸, n. 87, p. 196.

¹³⁷ Ce fait est d'autant moins étonnant si l'on sait qu'à l'heure actuelle une messe dite « de trentième » est encore célébrée en mémoire des défunts en Suisse romande, par exemple.

¹³⁸ Voir LSCG 1969, n° 97.

¹³⁹ Trad. P. Roussel, 1922 – « μήτ' ἐναγίζῃ αὐτῷ καθ' ἕκαστον ἐνιαυτόν ».

¹⁴⁰ GARLAND 2001², p. 104-105.

« Ni le lendemain {de la mise en bière}, ni le dixième jour, ni les jours anniversaires (ἐν τοῖς ἐνιαυτοῖς) on ne gémit ni ne se lamentera »¹⁴¹.

Ce qui est ici traduit par « jours anniversaires »¹⁴² l'a parfois aussi été par « au bout de l'an »¹⁴³, sans que cette nouvelle mention ne nous en apprenne plus sur la réalité qu'elle décrivait.

Eu égard à la part de doute qui subsiste quant à cette notion de jour anniversaire, il nous est utile de nous intéresser aux pratiques de la Grèce contemporaine. Celles-ci nous aident, en effet, à infléchir notre réponse, car le mort est commémoré par ses proches à des dates qui trouvent un écho dans l'Antiquité, à savoir les troisième et neuvième jours, mais également le quarantième, les troisième et sixième mois et, enfin, une année après la mort du défunt concerné¹⁴⁴. Tout porte donc à croire que, de tout temps, le jour anniversaire prit en compte soit bien celui du décès et non de la naissance de la personne.

Les proches pouvaient également venir célébrer la mémoire du défunt à des dates moins formelles que celles-ci et qu'aux célébrations annuelles prises en charge par la cité, bien entendu, lorsqu'ils en avaient envie ou besoin.

On peut se poser la question de savoir quel était l'intérêt d'imposer à tous des dates précises de célébration ? Le but de ces phases obligatoires d'approvisionnement du deuil était sans aucun doute de permettre aux vivants de quitter graduellement le statut d'endeuillés, de revenir peu à peu à une position normale dans la société.

Enfin, en quoi consistaient précisément ces commémorations privées ? Si l'on met à part la cérémonie du trentième jour, qui était apparemment l'occasion d'un banquet entre les vivants avant tout¹⁴⁵, en revenant sur l'un des textes d'Isée relatif à une succession, l'on apprend que les proches faisaient des sacrifices pour honorer les morts. Le verbe utilisé étant ici « ἐναγίζειν »¹⁴⁶ : « sacrifier à un mort ou à un demi-dieu », par opposition à « θύειν »¹⁴⁷. S'associe à cette notion de sacrifice celle d'offrandes, car l'on imagine bien que celles-ci, nécessitées par tous les rites de la religion grecque antique peu ou prou, ne faisaient pas défaut en ce qui concernait la célébration du souvenir des défunts. Solides ou liquides, ces

¹⁴¹ Trad. ROUGEMONT 1977, p. 35.

¹⁴² Aussi in JOST 1992², p. 261.

¹⁴³ DARESTE, HAUSOULLIER et REINACH 1891 (1), p. 189.

¹⁴⁴ SERAIDARI 2005, p. 154 du fac-similé ou p. 2 du PDF obtenu par voie électronique.

¹⁴⁵ ROHDE 1987⁸, n. 87, p. 196.

¹⁴⁶ *Succession de Ménéklès*, 46.

¹⁴⁷ Le premier serait également utilisé en contexte héroïque pour désigner des cultes très anciens et ceux qui impliquent une souillure, des malédictions, la vengeance ou une mort violente (EKROTH 1999, p. 151).

sacrifices et autres offrandes¹⁴⁸ sont fréquemment consignés dans les sources et l'on estime qu'ils se perpétuaient rarement au-delà de trois générations¹⁴⁹.

III. 2) Les offrandes pour les morts : ce que disent les sources écrites

a. Offrandes solides

Ce sont avant tout les auteurs grecs tragiques, soucieux de mettre en lumière le quotidien des Grecs à l'époque classique, qui nous offrent de multiples mentions des différentes offrandes que l'on pouvait faire aux morts. Ces objets qui accompagnaient le défunt avaient pour vocable générique « κτερίσματα ». Voyons dans un premier temps les types d'offrandes solides les plus couramment déposées sur les tombes¹⁵⁰.

Ainsi, dans l'*Iphigénie en Tauride*, Euripide met ces mots dans la bouche d'Oreste lorsqu'il s'adresse au fidèle Pylade en anticipant quant à sa propre mort (702-703) :

« ... élève-moi un tertre où soit mon souvenir ;
que ma sœur lui donne ses larmes (δάκρυ' ἀδελφῇ) et y dépose ses
cheveux (κόμας) »¹⁵¹.

Parmi les offrandes que nous qualifierons de « solides », par opposition à « liquides », des mèches de cheveux étaient donc déposées sur les tombes. Nous pourrions penser que cette catégorie d'offrande était réservée aux proches du mort de sexe féminin mais, d'après les lignes qui suivent et proviennent de l'*Electre* d'Euripide, il n'en était rien (90-92) :

« Cette nuit même, je suis allé au tombeau de mon père;
j'y ai versé mes larmes, consacré mes cheveux (κόμης),
et sacrifié sur le bûcher le sang d'une brebis »¹⁵².

Ces paroles sont à nouveau celles d'Oreste, qui parle cette fois de la visite qu'il vient de faire à la tombe de son père, Agamemnon.

D'autres dépôts de type assez personnel également pouvaient être fait, ainsi, dans la pièce *Electre* de Sophocle (452), on lit qu'Electre et Chrysothémis consacreront tombeau d'Agamemnon non seulement des mèches de cheveux, mais que la première donnera aussi une ceinture lui appartenant. Et Electre d'ajouter qu'elle espère pouvoir un jour faire de plus

¹⁴⁸ Le terme global d'offrande sera seul utilisé par la suite, puisque les sacrifices n'en sont qu'une catégorie.

¹⁴⁹ GARLAND 2001², p. 106-107.

¹⁵⁰ Les autres « κτερίσματα », ceux qui sont déposés auprès du défunt dans la tombe, seront envisagés dans le chapitre II. 3 – « Les monuments funéraires ».

¹⁵¹ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 805.

¹⁵² Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 860.

belles offrandes que celles-ci à son père. C'est semble-t-il à défaut de mieux qu'on offrait ce genre d'offrandes, cependant que leur nature très personnelle induisait un caractère émotionnel, tout à fait touchant, au dépôt, qui faisait parfois oublier le peu de valeur matérielle ou symbolique de l'offrande en question.

Il existe dans la *Lysistrata* d'Aristophane un type d'offrande auquel les tragiques ne font pas référence, celui des gâteaux de miel (599 et s.) :

« LYSISTRATA : Mais toi, qu'est-ce qui te prend de ne pas mourir ? Il y a de la place ; tu achèteras un cercueil. Moi, je vais de ce pas pétrir un gâteau de miel (μελιτοῦτταν). Et ceins-toi d'une couronne (στεφάνωσαι) »¹⁵³.

Deux autres offrandes « solides » sont indiquées juste après, puisqu'une femme offre à l'homme que l'on envisage déjà comme un mort des bandelettes et une autre encore lui tend une couronne (στεφανος). Un problème réside cependant dans ce vers 603 de *Lysistrata* où apparaît, dans toutes les traductions, le mot « bandelettes », car le texte grec dit seulement :

« Καὶ ταυτασί δέξει παρ' ἐμοῦ ».

L'appareil critique de la pièce donne fournit peut-être une explication, cependant que nous nous sommes obligés de reconnaître là notre limite en tant qu'historiens d'art et non linguistes.

Nous prendrons donc en compte malgré tout les bandelettes parmi les offrandes solides évoquées dans les textes, cependant que cette idée sera bien mieux développée par l'intermédiaire de l'iconographie.

Pour en revenir aux couronnes, d'autres sources encore y font référence, comme par exemple l'*Anthologie* et une épigramme composée par Léonidas de Tarente¹⁵⁴ :

« (...) au printemps nouveau, qu'un villageois cueille des fleurs de la prairie et orne ma tombe d'une couronne (στεφétω τύμβον ἐμὸν) ... »¹⁵⁵.

Parfois, le fait de couronner un tombeau peut se comprendre par l'intermédiaire du texte grec comme un dépôt de guirlandes. C'est ce que découvre par exemple Chrysothémis en s'approchant de la sépulture d'Agamemnon dans l'*Electre* de Sophocle (892 et s.) :

« J'avais pris le chemin du vieux sépulcre paternel quand je m'aperçois que, du haut du tertre, coule un filet de lait frais (πηγάς γάλακτος) et que la tombe de mon père

¹⁵³ Trad. H. van Daele, 2009¹³ (2^{ème} éd.), p. 146.

¹⁵⁴ Auteur du III^e s. av. J.-C., qui faisait partie de la *Couronne* de Méléagre.

¹⁵⁵ *Anth.*, L. VII, n° 657 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 132-133.

se trouve couronnée des fleurs les plus diverses (περιστεφῇ κύκλῳ πάντων ὅς' ἔστιν ἀνθέμων) »¹⁵⁶.

Ces distinctions entre dépôt de couronnes, guirlandes et éventuellement fleurs individuelles restent assez floues au travers des textes.

Mèches de cheveux et objets personnels, gâteaux, couronnes, bandelettes et peut-être fleurs et guirlandes sont donc des exemples d'offrandes solides fréquemment déposées sur les tombes.

La famille et les amis du défunt peuvent aussi faire des sacrifices et apporter des offrandes en l'honneur de leurs morts non pas seulement à la tombe, mais également dans les sanctuaires. Ainsi Plutarque, parmi ses *Etiologies grecques*, répond à la question « Qu'est-ce qui s'appelle, à Argos, la *grillade* ? ». Son explication est pour nous est tout à fait intéressante (296D)¹⁵⁷ :

« Ceux qui ont perdu un parent ou un ami intime ont coutume, tout de suite après le deuil, d'offrir un sacrifice à Apollon et, trente jours plus tard, à Hermès. Ils croient, en effet, que de même que la terre reçoit le corps (σώματα) des morts, de même Hermès reçoit leur âme (ψυχὰς). Quant au ministre d'Apollon, ils lui donnent des grains d'orge pour recevoir un morceau de la viande de l'animal sacrifié (κρέας) et, après avoir éteint le feu, comme s'il avait été souillé, ils en allument un autre pour faire rôtir ce morceau de viande, qu'ils appellent la *grillade* (ἔγκνισμα) ».

La famille et les amis de certains argiens qui viennent de mourir font donc en son honneur des sacrifices sanglants aux dieux. Ces offrandes ne sont pas de celles que l'on apporte à la tombe¹⁵⁸, mais de celles que l'on consacre dans un sanctuaire. Il s'agit alors d'une mise en relation « en triangle » entre le dieu, le mort et le proche à l'origine de l'acte religieux. Le sacrifice fait à Apollon est au premier abord surprenant, car cette divinité n'est pas de celles qu'on associe généralement à la sphère funéraire. L'explication vient par la suite, dans la consécration du corps du défunt, tout récemment enterré. Le lien se fait alors avec le dieu de la beauté, garant de l'apparence¹⁵⁹. L'autre sacrifice, fait à Hermès celui-ci, intervient trente jours après les funérailles, ce qui permet de confirmer d'une autre manière encore que la

¹⁵⁶ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 268.

¹⁵⁷ In *Œuvres morales*, T. IV, n° 24, trad. J. Boulogne, 2002 (2^{ème} éd.), p. 198-199.

¹⁵⁸ Ce genre d'offrandes sacrificielles, appelées « ἐνάγισματα » ou « ὀλοκαύτωματα », n'ont en effet pas été pratiquées sur les tombes de manière privée en ce qui concerne l'Attique de la période classique – rappelons que Solon les avaient interdites –, cependant qu'on y avait recours tout de même dans la sphère publique – cf. GARLAND 2001², p. 113.

¹⁵⁹ « Il sait aussi soigner les corps dont il éloigne toute souillure » – MARTIN 1998², s.v. « Apollon », p. 36.

durée du deuil à Argos est identique à celle prise en compte à Athènes¹⁶⁰. C'est à l'Hermès *psychopompe* précisément que l'on s'adresse alors, puisqu'après la consécration du corps vient celle de l'âme. Cette durée de trente jours ne serait donc pas uniquement utile aux proches pour revenir graduellement à une situation normale, pour achever de faire leur deuil, mais également au défunt, pour que l'âme se dissocie du corps et fasse son propre chemin. Enfin, la récupération d'une partie de ce sacrifice, qui est donc ici de nature animale, et l'allumage d'un nouveau feu pour faire cuire cette viande achève le passage du deuil au retour à la vie normale. Ce sont donc toutes les croyances eschatologiques argiennes que cette réponse développe.

Enfin, nous souhaitons aborder le culte aux héros et les offrandes faites dans ce contexte. Certains personnages hors du commun connaissent l'héroïsation au moment de leur mort, si bien qu'un endroit particulier, où se conservait réellement ou non leur dépouille, leur était consacré pour toujours. On appelle généralement¹⁶¹ cette construction un *hérôon*¹⁶², ou d'un terme composé du nom du personnage héroïsé auquel on ajoute le suffixe *-ov*. Ces endroits servaient de lieu de culte public en mémoire des morts exceptionnels¹⁶³ dont ils étaient garants du souvenir éternel et recevaient donc des offrandes en leur nom. Et justement, « on reconnaît un héros au culte qui lui est rendu et qui diffère du culte des morts ordinaires par la longévité, la fréquence des manifestations cultuelles et leur importance, enfin la communauté concernée »¹⁶⁴.

Il nous faut nous tourner vers des récits biographiques comme ceux de Plutarque pour en trouver des exemples intervenant lors de notre période chronologique de référence. Ainsi, dans la *Vie d'Aratos* (LIII, 5), celui-ci explique que l'endroit où l'on a enterré ce stratège sicyonien du III^e s. avant notre ère

« s'appelle aujourd'hui encore l'Aratéion (Ἀρατείον) ; on y offre des sacrifices (θυσίας), l'un, le jour même où Aratos avait libéré Sicyone de la tyrannie, le cinq du mois Daesios (...) ; l'autre était célébré au jour anniversaire de sa naissance »¹⁶⁵.

Nous avons inclus cet exemple d'offrandes sacrificielles pratiquées dans un *hérôon* aux offrandes solides, car le mot « *θυσίας* », qui plus est associé au terme « *θύουσιν* » dans la

¹⁶⁰ Cf. *supra*, p. 39.

¹⁶¹ Les autres termes utilisés pour désigner un lieu de culte de ce genre sont « hieron », « temenos », « naos », « alsos » ou « kenon erion » (EKROTH 1999, p. 148).

¹⁶² BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002³, p. 142.

¹⁶³ « Le héros est un mort, au nom connu ou anonyme, dont la vie et la mort glorieuses sont associées à une époque passée et qui a servi à la communauté » (BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002³, p. 142).

¹⁶⁴ BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002³, p. 142.

¹⁶⁵ Trad. R. Flacelière et E. Chambry, Paris, 1979, p. 127-128.

même section de phrase, implique généralement ce que l'on brûlait sur des autels, tels que des animaux, des fruits ou encore des céréales.

Nous savons également qu'au siècle précédent, Alexandre avait demandé que deux *hérôa* soient construits en l'honneur du défunt Héphaïstion (Arrien, *Anabase* VII, 23), mais nous ne savons pas quel genre d'offrandes y étaient apportées.

Il apparaît que les offrandes évoquées dans les sources écrites correspondent à celles déposées à la tombe et non à l'intérieur de celle-ci avec le mort, au moment de l'ensevelissement. Nous partons du principe que les offrandes sont de nature similaire, quel que soit leur zone de dépôt.

Il est tout de même fait allusion à ce qui est placé dans la tombe dans la loi des Labyades, à Delphes¹⁶⁶, cependant qu'il est seulement indiqué qu'il s'agit d'achats ou d'objets pris à la maison. En revanche, le montant de ces objets « ἐντοφίῳ » est précisé : ils ne devront pas dépasser la valeur de trente-cinq drachmes, ce qui constitue un montant plutôt modeste¹⁶⁷. Une amende est prévue pour quiconque dépasserait les prix fixés et ne s'appliquera pas si la personne peut jurer à la tombe que l'accusation est fausse, une mesure qui s'avère apparemment être un cas unique¹⁶⁸. Si les offrandes qui accompagnent le défunt font ici l'objet d'une ferme restriction, il est d'autres endroits du monde grec, comme en Macédoine, où la limitation de ces objets n'a pas cours, bien au contraire¹⁶⁹.

b. Offrandes liquides

Les offrandes liquides consistent en des libations faites sur les tombeaux.

Dédiées à des morts, elles leur sont normalement consacrées dans leur totalité, c'est pourquoi on les appelle « χοαί »¹⁷⁰, du verbe « χεῖν », « répandre en quantité ou entièrement », par opposition aux « σπονδαί »¹⁷¹. On peut les accomplir en silence ou accompagner le geste d'une prière¹⁷².

¹⁶⁶ LSCG 1969, n° 77.

¹⁶⁷ HELMIS 2001, p. 176.

¹⁶⁸ HELMIS 2001, p. 176 et s.

¹⁶⁹ MORIZOT 2008, p. 210.

¹⁷⁰ Offrandes dédiées aux morts, mais aussi à certaines divinités chthoniennes, comme les Erinyes – voir RUDHART 1992, p. 246 et s.

¹⁷¹ RUDHART 1992, p. 240 et s.

¹⁷² Voir RUDHART 1992, p. 187-9 et p. 247, mentionnant notamment Electre venue rendre des hommages au tombeau d'Agamemnon de la part de Clytemnestre et qui veut prier, mais gênée à cause de la situation, elle ne trouve pas les mots (Eschyle, *Choéphores* 84 et s.).

Parmi les textes qui en décrivent l'usage, certains ne précisent pas la nature exacte de cette libation funéraire. Ce qui est le cas pour Euripide dans son *Oreste* et pour Sophocle dans son *Antigone*.

Les allusions aux libations sont nombreuses dans la pièce d'Euripide, dont voici quelques extraits (471-472, 1184 et s., 1321-1322) :

« TYNDARE : Sur le tombeau de Clytemnestre je versais des libations (χοάς)... »¹⁷³

(...)

« ELECTRE : Elle {Hermione} est allée vers le tombeau de Clytemnestre.

ORESTE : Pourquoi faire ? Quel est l'espoir que tu suggères ?

ELECTRE : Pour y verser des libations (χοάς) pour sa mère »¹⁷⁴

(...)

« ELECTRE (à Hermione) :

Jeune fille viens-tu de couronner le tombeau de Clytemnestre

avec les libations funèbres (νερτέροις χοάς) ? »¹⁷⁵.

Dans *Antigone*, la mention d'une libation est d'autant plus importante que l'héroïne éponyme se doit de pratiquer à la hâte un simulacre d'inhumation, elle ne peut couvrir le corps du défunt, interdit de rites funéraires. Et pourtant, voici ce que la sœur prend le temps d'accomplir pour son frère et que raconte le garde qui l'a prise sur le fait (429 et s.) :

« Sans tarder, de ses mains, elle apporte à la fois de la poussière sèche (διψίαν κόνιν) et une aiguière en bronze martelé, qu'elle lève en l'air, pour répandre sur le corps l'hommage d'une triple libation (χοαῖσι τρισπόνδοισι) »¹⁷⁶.

A défaut d'eau ou d'un autre liquide, c'est avec un peu de terre légère qu'Antigone rend hommage à son frère, en mimant le rituel de la libation plus qu'autre chose.

C'est bien à une libation accomplie au moyen de liquide, mais complexe, que se réfère en revanche ce passage de l'*Oreste* d'Euripide (112 et s.) :

« HELENE : Sors, Hermione, mon enfant, viens ici,

prends ces libations (χοάς) et ces mèches de mes cheveux (κόμας),

va au tombeau de Clytemnestre,

verses-y le lait et le miel et le vin écumeux

(μελίκρατ' ἄφες γάλακτος οἰνωπόν τ' ἄχνην),

monte au sommet du tertre et prononce ces mots :

¹⁷³ Trad. L. Méridier, 2002⁴, p. 51.

¹⁷⁴ Trad. L. Méridier, 2002⁴, p. 79.

¹⁷⁵ Trad. L. Méridier, 2002⁴, p. 85.

¹⁷⁶ Trad. P. Mazon, 2002⁷, p. 88.

‘Hélène ta sœur t’envoie ces offrandes ;
si elle n’ose pas approcher de ta tombe, c’est qu’elle craint
le peuple d’Argos’ »¹⁷⁷.

Le possible nature triple d’une libation apparaît dans ce passage où nous apprenons que sur la tombe seront précisément versés du lait, du miel et du vin ; le même mélange que celui que nous trouvons dans les *Perses* d’Eschyle (611 et s.) déjà et celui que dans l’*Iphigénie en Tauride* l’héroïne éponyme souhaite offrir en l’honneur de son frère, Oreste, qu’elle croit mort (160 et s.) :

« Je vais pour lui répandre sur la terre ce breuvage composé pour les morts,
du lait des vaches élevées aux collines (τον ... ἐν νώτοις πηγᾶς τ’ οὐρείων ἐκ μόσχων),
de la rouge liqueur de Bacchos (Βάκχου τ’ οἰνηρας λοιβᾶς),
et de l’industrie des rousses abeilles (πόνημα μελισσᾶν)¹⁷⁸.

La libation d’Iphigénie se compose donc non seulement de vin, mais aussi de lait et de miel. L’association de lait et de miel est souvent nommée *mélicréton* dans les textes¹⁷⁹. Peuvent ensuite s’y ajouter comme ici du vin ou de l’eau, ou les deux à la fois. Lorsqu’une telle pratique excluait le vin, on parlait alors de *choai nephaliai* ou *anoinai*¹⁸⁰. Mais les libations ne sont pas toutes aussi complexes, loin de là, comme d’autres sources encore nous amènent à le penser.

Dans le traité de Lucien sur les funérailles, l’ironique défunt qui s’exprime *post mortem*, si l’on peut dire, parle des libations que font pour lui ses proches. Il précise que celles-ci sont « de vin pur »¹⁸¹.

Le vin a en effet pu faire partie des liquides propres aux libations, en revanche, le fait qu’il soit utilisé pur dans ce contexte est peut-être à mettre sur le compte des exagérations de Lucien, à moins que l’utilisation du vin se fasse très différente entre les contextes de consommation et de libation.

C’est à une libation de vin – le texte insiste bien sur le liquide, tant d’ailleurs qu’un pastiche pourrait l’expliquer – également que se réfère une épigramme attribuée à Antipater de Sidon, conservée dans l’*Anthologie grecque* :

« Etranger, quand tu passes devant l’humble sépulture (τάφον) d’Anacréon, si de mes livres il t’est venu quelque profit, une libation (σπεῖσον) à ma cendre, une libation de claire liqueur

¹⁷⁷ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 1124.

¹⁷⁸ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 781.

¹⁷⁹ Voir n. 1, p. 83, in trad. P. Mazon, 2002².

¹⁸⁰ RUDHART 1992, p. 246 ; BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002³, p. 31.

¹⁸¹ *De Luctu* 19.

(γάμος), pour que le vin égaie mes os de sa rosée! Ainsi, moi qui n'eus pour souci que les joyeuses fêtes de Dionysos, moi qui vécus au milieu des harmonies amies du vin, je ne serai pas, même défunt, séparé de Bacchos pour habiter cette région où doit venir toute la race des humains »¹⁸².

Il existait non seulement des libations de nature très simple, mais également faites sans vaisselle aucune sur des tombeaux sans doute reculés, érigés par exemple en pleine campagne ou sur les versants des montagnes. Voilà ce que semble nous expliquer la suite d'une épigramme de l'*Anthologie*, écrite par Léonidas de Tarente, dont nous avons déjà considéré une partie précédemment :

« Bergers qui sur cette crête de la montagne errez solitaires en y faisant paître vos chèvres et vos brebis à la laine abondante, au nom de la Terre, accordez à Clitagoras une légère, mais douce faveur, par égard pour la déesse des Enfers, Perséphone. (...) que du lait (γάλακτι) d'une brebis qui a de beaux agneaux et dont on aura soulevé la mamelle rebondie l'on asperge mon tombeau en arrosant le socle funéraire. Il est de la part des morts, il est des échanges de bienfaits même chez les trépassés »¹⁸³.

La libation apparaît comme un rite très important en Grèce ancienne, comme les extraits que nous venons de considérer nous le laisse penser. Dans leur version la plus courante et la plus économique, les libations sont uniquement constituées d'eau pure, tandis que ce type d'offrandes pouvaient aussi être constitué de plusieurs liquides, jusqu'à trois semble-t-il, eau, vin et miel mélangés. Les tragédies se faisant l'écho des libations grandioses avant tout, donc triples.

c. Raisons d'être profondes des dépôts d'offrandes

Le rôle premier que jouent les offrandes et tout particulièrement les libations est bien entendu celui d'établir une communication entre vivants et défunts et, toujours en ce qui concerne les offrandes liquides, d'établir entre eux un lien pour ainsi dire tangible.

Pour nous en convaincre, il suffit de nous remémorer les paroles d'Electre dans les *Choéphores*, qui évoque les libations faites par elle au tombeau d'Agamemnon (129-130):

¹⁸² *Anth.*, L. VII, n° 26 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} édition)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 69.

¹⁸³ *Anth.*, L. VII, n° 657 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} édition)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 132-133.

« ELECTRE : Pour moi, je m'adresse à mon père en versant cette eau lustrale aux morts (...) Maintenant la terre a bu nos libations et mon père les a reçues »¹⁸⁴.

Dans *Le Tyran* ou *La traversée pour les Enfers*, de Lucien, Charon en personne met en lumière le lien établi. Il s'adresse en effet à Klotho en ces termes pour expliquer l'absence d'Hermès dans l'Hadès (Op. 19, 2) :

« J'en connais la raison : chez nous ce ne sont qu'asphodèles (ἀσφόδελος), libations (χοαὶ), galettes funéraires (πόπανα), offrandes aux morts (ἐναγίσματα), et pour le reste ténèbres, brouillard, obscurité. Tandis qu'au ciel tout est radieux et on a quantité d'ambrosie et abondance de nectar.

Aussi est-il normal de trouver plus d'agrément à s'attarder là-bas »¹⁸⁵.

C'est un panorama supplémentaire des offrandes et de ce qui a trait à la tombe que le nocher nous offre dans ce passage et l'assurance que ces objets et ces liquides destinés aux morts ont une supposée réalité aux Enfers, d'autant qu'ils semblent bénéficier également aux divinités qui peuplent ce royaume. Il est parlant de mettre ce passage en rapport avec un extrait du même auteur intervenant dans son traité sur le deuil qui dit ceci (19) :

« Quant aux sacrifices funèbres, (...) la partie la plus succulente de vos provisions monte vers le ciel, emportée par la fumée, sans nous faire aucun bien à nous qui habitons le monde souterrain, et que ce qui en reste, la cendre, n'est d'aucune utilité, à moins que vous ne croyiez que nous nous nourrissons de cendre. Le royaume de Pluton n'est pas tellement privé de semence et de fruits et la disette d'asphodèle n'est pas si grande que nous soyons obligés de faire venir des vivres de chez vous »¹⁸⁶.

Les sacrifices, pas plus que les offrandes, ne trouvent donc grâce aux yeux de Lucien, qui souligne l'inutilité de toutes ces pratiques liées au culte des morts. Le second texte cité nous permet à nouveau de constater le pouvoir de lien qu'ont les offrandes mais, de plus, nous fait prendre connaissance du fait que le royaume des morts posséderait ses propres réserves, qui sont suffisantes pour nourrir les âmes des défunts la plupart du temps.

Nous mentionnerons encore le chant XI de l'*Odyssée* où les offrandes et sacrifices ont toute leur importance dans le contexte d'une invocation des morts (*nekylia*) par Ulysse, dans cette même idée qu'un lien s'établisse par leur entremise entre vivants et défunts.

Si l'on reprend le passage déjà entrevu de l'*Iphigénie en Tauride* (160 et s.), la ligne qui suit (166) donne une autre raison d'agir ainsi pour les vivants, la libation étant un

¹⁸⁴ Trad. E. Chambry, 1964, p. 182-183.

¹⁸⁵ Trad. J. Bompaire, 1998, p. 269.

¹⁸⁶ Trad. E. Chambry, 1950, p. 66.

« présent dont la coutume veut qu'on apaise (ἅ νεκροῖς θελκτήρια κείται) les morts ».

Eschyle déjà, dans les *Perses*, évoquait l'apaisement procuré (608 et s.) :

« LA REINE : C'est pourquoi je reviens du palais ici, sans char, sans mon faste passé, afin d'apporter au père de mon fils les libations apaisantes aux morts (νεκροῖσι μειλικτήρια) que mon amour lui offre »¹⁸⁷.

L'apaisement des morts recouvre parfois la notion de rester dans les bonnes grâces de ces entités, d'autant plus si l'on souhaite leur demander des faveurs. C'est l'intention qui est révélée dans un passage précédent du texte d'Eschyle (219) :

« Il te faut ensuite verser des libations à la Terre et aux morts ; puis, du fond de l'âme, supplie Darios, l'époux que tu dis avoir vu cette nuit, de ne t'envoyer de la terre au jour que des joies pour toi et ton enfant ; le reste, de le retenir, aboli à jamais, dans l'ombre souterraine »¹⁸⁸.

Certaines libations contre-nature, comme celle que fait Clytemnestre à son époux Agamemnon, qu'elle a elle-même tué, risquent d'ailleurs de mettre en péril la sérénité de la relation entre morts et vivants. Electre, dans la pièce éponyme de Sophocle, s'empresse donc d'empêcher Chrysothémis de porter des offrandes au tombeau au nom de leur mère meurtrière (431 et s.) :

« Il n'est ni juste, ni licite qu'au nom de sa pire ennemie tu déposes des offrandes ou verses l'eau qui purifie sur la tombe de notre père. (...) Elle n'eût même jamais dû, si elle n'avait pas été la plus imprudente de toutes les femmes, offrir ces libations insultantes (δυσμενεῖς) à l'homme qu'elle avait tué. (...) Coupe plutôt toi-même, sur ta tête – et sur la mienne, à moi aussi, malheureuse – les bouts de nos tresses. C'est peu sans doute, mais c'est tout ce que j'ai. Puis offre-lui ces cheveux suppliants, en y joignant cette ceinture, qui n'a rien d'un travail de prix ; et ensuite, tombant à genoux, prie-le de bien vouloir dans sa bonté (εὐμενῇ) venir en personne du fond de la terre nous prêter son secours (ἄρωγόν) contre ses ennemis »¹⁸⁹.

Dans les *Héraclides* (1042 et s.), Eurysthée s'assure, lui, avant de mourir, que les responsables de sa mort ne lui feront pas insulte en versant du sang – donc en pratiquant des sacrifices – ou des libations sur son tombeau.

Enfin, le rôle que peuvent également jouer les offrandes aux yeux des vivants est celui d'un accompagnement du mort dans l'au-delà et l'on imagine, pour ce qui est des dépôts de

¹⁸⁷ Trad. P. Mazon, Paris, 2002², p. 83.

¹⁸⁸ Trad. P. Mazon, Paris, 2002², p. 70.

¹⁸⁹ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 254.

liquides et d'éléments comestibles, que ceux-ci vont abreuver et nourrir les défunts. Un lécythe à fond blanc en provenance d'Eréttrie (**Culte I-111**) pose question à cet égard car, si d'apparence y est représentée une scène domestique, la jeune fille assise sur un *klismos* considère de manière curieuse les objets qu'elle a sous les yeux. En effet, d'aucuns y ont reconnu une défunte en raison de la grenade¹⁹⁰ qu'elle semble tenir dans sa main droite¹⁹¹. Le lécythe est lui aussi une possible offrande et, si nous ajoutons à cela que le support, un lécythe à fond blanc, est un vase à destination funéraire, et rappelons encore cette impression de découverte des objets par cette jeune fille, l'hypothèse n'est certainement pas dénuée de sens. L'au-delà aurait ainsi ici l'aspect de l'*oikos* et la jeune défunte prendrait connaissance des offrandes faites pour elle par ses proches.

Cette idée que les morts bénéficient dans l'au-delà des dépôts par leur entourage dans et sur leur tombe est par exemple aussi énoncée dans un autre passage encore¹⁹² du traité de Lucien (*Luct.* 9 et 14) :

« Ils {les morts} se nourrissent des libations que nous leur faisons et des sacrifices qu'on offre sur leurs tombeaux, en sorte que si l'on a pas laissé sur terre d'ami ou de parent, on est, dans la société des morts, condamné au jeûne et à la faim.

(...) Combien sont allés jusqu'à égorger sur un tombeau des chevaux, des concubines, ou même des échansons, et ont brûlé ou enterré avec le défunt des habits et tous les autres objets d'équipement, comme s'il devait en user et en jouir aux enfers ! »¹⁹³.

Des tablettes orphiques retrouvées dans des tombes d'Italie du Sud et de Crète se font tout particulièrement l'écho de cette idée, mais en poussant jusqu'au concept de mort « desséché », de *psukhè* qui n'en peut plus d'avoir soif une fois arrivée dans l'Hadès¹⁹⁴.

Les morts sont d'ailleurs parfois dits *eudeipnoi*, comme au vers 484 des *Choéphores* d'Eschyle. Ils sont donc « honorés par des repas funéraires somptueux », d'où la croyance réelle que les liquides et les aliments déposés à la tombe impliquent un bienfait direct pour le défunt, qu'on contente de la sorte.

Une autre façon de s'assurer de la tranquillité des morts, pour ainsi dire, était de déposer aux carrefours des aliments consacrés à Hécate et aux possibles fantômes des défunts (*hoi apotropaioi*) en période de nouvelle lune, de sorte que l'obscur déesse se charge de les garder sous contrôle¹⁹⁵.

¹⁹⁰ « This food was commonly provided as food for the dead » (OAKLEY 2004, p. 120).

¹⁹¹ FRIIS JOHANSEN 1951, p. 157.

¹⁹² *Luct.* 19, cf. *supra*, p. 37.

¹⁹³ Trad. E. Chambry, 1950, p. 63-64.

¹⁹⁴ ONIANS 1999, p. 329.

¹⁹⁵ JOHNSTON 1999, p. 60-61. D'après notamment Ar. *Plutus*, 594 où ces repas sont définis comme mensuels.

III. 3) Les offrandes pour les morts : ce que montrent les sources iconographiques

Ce chapitre va nous donner l'occasion de considérer les représentations de la « visite à la tombe », thème auquel les peintres de lécythes, notamment, firent abondamment référence dans le courant du V^e s. av. J.-C.

Pour les proches, la tombe constitue le point de localisation concret du souvenir. La stèle ou le tertre (*tumbos*) nu qui signale l'emplacement de l'inhumation d'un défunt devient le lieu de ralliement pour la famille et les amis en deuil, celui où l'on peut venir rendre hommage au mort. Le monument funéraire est garant du souvenir éternel de celui qui s'en est allé et il est parfois vu comme la représentation matérielle du mort lui-même¹⁹⁶. La visite à la tombe relève donc d'un acte religieux important.

Nous verrons qu'il n'est pas possible, en l'absence de textes accompagnant les sources iconographiques, de mettre certaines représentations de visite à la tombe en correspondance avec l'une ou l'autre des fêtes des morts dont nous avons discuté, que celles-ci soient des commémorations privées ou relevant des cérémonies annuelles prises en charge par l'Etat. Les témoignages iconographiques que nous allons prendre en compte restent cependant fondamentaux pour l'étude des dépôts d'offrandes et des autres gestes rituels pratiqués par les familles endeuillées, ainsi qu'au passage en revue des attitudes dont ces dernières relèvent en accomplissant les rites.

III 3) a. Quels proches pour visiter la tombe et y faire des offrandes ?

Quels étaient les membres de la famille chargés d'apporter des objets à la tombe ? A cette question, nous verrons qu'il est évident de répondre les femmes avant tout. Comme pour tout ce qui touche aux rites funéraires en général, elles sont les vecteurs privilégiés des rites dans l'intimité des sépultures familiales.

Nombreuses sont en effet les scènes où deux femmes se rendent ensemble à la tombe, comme par exemple sur un lécythe à fond blanc conservé au musée du Louvre et daté aux alentours de 420 av. J.-C., œuvre du Peintre de la Femme et retrouvé au Pirée (**Culte I-10**). Deux femmes y sont peintes de part et d'autre d'une stèle au couronnement en palmettes. Celle de droite porte un grand panier à offrandes, dans lequel on devine la présence de bandelettes destinées à orner le monument funéraire et qui rejoindront celles entourant déjà le monument. Nous ne pensons pas qu'elles s'y substituaient, au vu de certaines scènes qui montrent des marqueurs funèbres constellés de bandelettes (**Culte I-62**) et dans l'optique qu'on n'allait pas

¹⁹⁶ Voir par exemple les stèles ointes par l'archonte de Platées comme s'il s'agissait des cadavres des soldats défunts eux-mêmes – p. 187.

défaire des éléments qui avaient servi à sacraliser ceux-ci auparavant. Les paniers à offrandes sont généralement gardés en mains par les femmes qui les apportent à la tombe, cependant, un lécythe funéraire du Peintre de Beldam, bien que mal conservé, nous permet de prendre connaissance de l'existence de tables parfois disposées près du monument funèbre pour pouvoir y poser les paniers en question (**ANNEXE LVIX**).

Ce schéma se retrouve très souvent sur les lécythes à fond blanc et, par exemple, sur une autre pièce visible au Musée du Louvre et provenant du Pirée, réalisée à la manière du Peintre d'Achille et datée de 440-430 av. J.-C. environ (**Culte I-11**). Deux femmes encadrent à nouveau l'emplacement de la sépulture, composé d'un tertre et d'une stèle. Celle de droite est aussi la porteuse du panier à offrandes, qui contient vraisemblablement des bandelettes et des couronnes végétales – à moins qu'ils ne s'agisse de fruits –, tandis que de la main droite elle transporte un alabastron. La femme à gauche, elle, apporte un *exaleiptron*.

La porteuse d'offrandes, qui amène avec elle un panier à la tombe, peut aussi être accompagnée par un homme dans sa visite. Nous le constatons sur un lécythe à fond blanc en provenance d'Erétrie, chronologiquement antérieur à ceux que nous venons de considérer, puisque peint vers 460-450 av. J.-C. (**Culte I-12**). La femme et son panier, dont nous reviendrons sur l'abondant contenu, sont ici placés à gauche de la stèle funéraire, alors qu'à droite se trouve un jeune homme, occupé avec une bandelette, regard baissé.

Sur d'autres lécythes attiques, le personnage masculin qui accompagne la femme est plus âgé, puisque barbu, comme sur un vase du second quart du V^e s. avant notre ère conservé au Boston Museum of Fine Arts (**Culte I-13**), et surtout l'homme en question n'aide pas du tout au dépôt des offrandes, ce qui est majoritairement le cas dans les scènes où une figure féminine et une figure masculine sont associées dans une visite à la tombe.

Les femmes qui apportent des offrandes aux morts peuvent aussi être seules pour accomplir le dépôt rituel. Un autre lécythe à fond blanc du Boston Museum of Fine Arts nous montre ainsi une femme seule, aux cheveux maintenus en chignon et vêtue d'un chiton, portant à bout de bras un panier à offrandes bien garni (**Culte I-14**). Elle s'approche de la stèle par la gauche et s'avère bel et bien être le seul personnage présent dans le champ.

Si nous prenons maintenant comme objet d'étude un lécythe funéraire attique des années 475-450 av. J.-C., aujourd'hui exposé à la School of Design de Rhode Island et attribué au Peintre de l'Inscription (**Culte I-15**), un cas de figure tout à fait particulier se présente. La femme venue visiter le tombeau d'un proche, vêtue d'un fin chiton et portant un *sakkos*, n'est pas exactement seule, puisque sur la droite est visible un jeune homme. Mais comment expliquer le fait que le personnage apparaisse tout armé, une lance à la main ? Bien que la venue à la

tombe d'un homme avec des armes se voit sur d'autres lécythes (**Culte I-57**, **Culte I-68**, etc.), l'attitude de cette figure, qui brandit une lance au-dessus de sa tête, confine une impression différente à cette représentation et pourrait plaider pour une épiphanie du défunt¹⁹⁷, c'est-à-dire son apparition, comme un double fantomatique qui a le même aspect que la personne lorsqu'elle était encore en vie. Il est vrai aussi que dans la région, en cas d'assassinat ou du moins de mort violente, les proches qui assistent aux funérailles peuvent jurer de venger le mort en tenant une telle lance, qu'ils plantent ensuite dans le monument, mais aucun besoin alors de s'habiller comme un soldat et de porter le moindre accessoire associé à ce statut¹⁹⁸. Les épiphanies des morts sont certes plus faciles à appréhender lorsqu'une personne est assise sur les degrés de la tombe, dans un état de tristesse et de solitude, à l'instar de ce que l'on voit par exemple sur un lécythe à fond blanc conservé à Munich, où une femme emmitouflée dans son manteau ne semble pas appartenir au même monde que celle qui s'apprête à déposer des bandelettes sur le monument funéraire¹⁹⁹.

Il existe un vase semblable daté de 430 av. J.-C. et peint à la manière du Peintre d'Achille (**Culte I-16**), qui nous montre également un soldat sur la droite, tandis qu'une femme est présente de l'autre côté de la tombe. L'idée d'apparition du mort y est encore davantage suggérée, si l'on prend garde à la statue couronnant le monument funéraire. Elle représente un jeune homme tenant une lance dans la main droite, exactement de la même façon que le soldat grandeur nature. Celui-ci n'est pas à voir comme une autre statue, mais comme une vision idéale du mort en épiphanie²⁰⁰, un homme dans la fleur de l'âge peut-être décimé par la peste qui fit rage en 430 avant notre ère²⁰¹. Parfois le défunt vêtu en soldat est assis et non debout, comme sur un lécythe, toujours à fond blanc, de la collection Vlasto à Athènes (**Culte I-17**).

Lorsqu'aucune femme n'est présente à la tombe et que nous ne voyons que des hommes de part et d'autre de celle-ci, ils ne s'occupent apparemment pas d'apporter des offrandes, et en aucun cas ne se chargent du grand panier dédié. Nous avons vu au travers des textes que les hommes apportaient à l'occasion des offrandes isolées à leurs plus proches parents défunts, mais ce que nous montrent les sources iconographiques attiques, ce sont des hommes plutôt occupés à se recueillir au tombeau ou à rendre hommage au mort. Ainsi, sur un lécythe

¹⁹⁷ OAKLEY 2004, p. 148. Ceci pouvant faire écho à la croyance qu'avaient certains Grecs que le mort avait accès à sa propre tombe, qu'il pouvait pour ainsi dire s'en servir comme d'un point de rencontre avec les vivants – GARLAND 2001², p. 119.

¹⁹⁸ LECRIVAIN 1896, s.v. « Funus », p. 1375 et s. in DS II/2 – d'après Poll., VIII, 7, Harp. s.v. « δόρυ », Dém. XXXVII, 69 ; OAKLEY 2004, n. 14, p. 245.

¹⁹⁹ Munich 6254 (notamment BEAZLEY ARCHIVE : 214320 et KUNZE-GOTTE 2009, fig. 5). Cf. KUNZE-GOTTE 2009, p. 56 et s., que nous avons en revanche beaucoup plus de mal à suivre concernant l'épiphanie des morts par rapport à d'autres représentations et notamment sa figure 9.

²⁰⁰ KUNZE-GOTTE 2009, p. 58.

²⁰¹ KUNZE-GOTTE 2009, p. 59.

funéraire conservé au Musée national d'Athènes (**Culte I-18**), des deux hommes présents, celui de droite, barbu, regarde le monument en s'appuyant sur un bâton. En revanche, le jeune homme de gauche pose ses mains de chaque côté de la stèle, sans doute en un geste de respect²⁰². Sur un autre exemple, œuvre de l'entourage du Peintre de Thanatos et conservé à Boston (**Culte I-19**), il est surtout intéressant de considérer celui qui est barbu et appuyé sur un bâton, placé à la gauche de l'autel funéraire. Il s'agenouille sur les degrés de la tombe et regarde le sommet du monument. Cette attitude inédite est sûrement à ranger aussi du côté des marques de respect et s'assimile peut-être à l'acte de *proskynèse* qu'Electre enjoint Chrysothémis d'accompagner d'une prière dans la pièce éponyme de Sophocle (v. 1374)²⁰³.

Arrive-t-il enfin que des bébés, des enfants et de très jeunes adolescents participent à ces visites à la tombe et au dépôt des offrandes ?

La présence d'un bébé dans les bras d'une femme, parmi un groupe de gens venus se recueillir au tombeau d'un homme nommé Képhalion²⁰⁴ – dont nous avons une épiphanie, sous forme de scène de *déxiôsis* avec son épouse – pourrait suffire à nous en convaincre. Cette scène apparaît sur un lécythe funéraire en marbre des années 380 av. J.-C., qui fut retrouvé lors de fouilles du Céramique d'Athènes (**Culte II-6**). Cependant, sa condition de nourrisson ne nous permet pas d'affirmer que les enfants participaient eux aussi au port des offrandes et au rite de la libation.

Sur un lécythe à fond blanc, réalisé par le Peintre de Thanatos (**Culte I-21**), nous voyons comme souvent une femme qui porte un panier à offrandes sur la droite, tandis que sur la gauche est représentée une petite fille, vêtue d'une tunique sans manches, cheveux attachés et pieds nus. Cette dernière fait sa propre offrande, puisqu'elle tient à bout de bras une poupée et que tout son corps est dirigé vers la stèle funéraire représentée au centre.

Il arrive aussi que de tout jeunes gens se rendent à la tombe, comme sur un lécythe funéraire à fond blanc conservé au Getty Museum de Malibu (**Culte I-22**). Cette fois-ci encore, leur attitude est active par rapport au dépôt d'offrandes, puisque le garçon sur la gauche noue une bandelette autour de la stèle qui surmonte le tertre, tandis que la fille à droite du monument tient dans sa main droite une fleur et dans sa main gauche un alabastré. Les cheveux portés courts de la fille impliquent un deuil récent. Le fait que les deux jeunes personnes tiennent des offrandes à la main écarte ici la possibilité d'une épiphanie. D'après cette scène, les adolescents et les très jeunes personnes pouvaient se rendre à la tombe seuls et s'occuper d'y déposer des objets et d'y effectuer des rites. La représentation n'étant pas très commune

²⁰² KURTZ 1975, p. 216.

²⁰³ KURTZ 1975, p. 210.

²⁰⁴ Ce nom est inscrit au-dessus de la tête de la figure masculine représentée faisant un geste de *déxiôsis*.

cependant, il est compréhensible de s'interroger. Ces deux personnes sont-elles seules à la tombe parce qu'en âge de pouvoir y venir de leur propre chef ou sont-elles là parce que justement derniers représentants de la famille, des frères et sœurs orphelins qui sont seuls désormais à pouvoir s'occuper des rites funèbres dévolus à leurs parents et ancêtres ? Il vaut mieux se tourner vers cette seconde hypothèse, les personnes très jeunes – nous ne parlons pas là des bébés tenus dans les bras – n'étant que très rarement rencontrées dans les scènes de visite à la tombe et de dépôt des offrandes.

Un dernier exemple attique nous sera utile pour considérer le statut des enfants – au sens large du terme – qui viennent à la tombe et généralement participent aux rites. Le lécythe à considérer est visible à l'Altes Museum de Berlin (**Culte I-23**). Il est daté du troisième quart du V^e s. av. J.-C. Autour d'une stèle des plus simples sont présentes une femme en pleurs, toute vêtue de noir, ainsi qu'une petite fille, portant une hydrie sur la tête. Ce fait précis nous mène à voir dans cette scène une jeune esclave, qui va se charger de la libation au mort ou assister sa maîtresse pour ce faire. Sont donc impliqués dans la visite à la tombe et le rite de port des offrandes en ce lieu aussi bien les enfants de condition libre que ceux de condition servile.

La situation n'est pas tout à fait identique sur les vases d'Italie du Sud qui, eux aussi, relèvent souvent de la thématique de la visite à la tombe. Ce sont désormais à des cratères, amphores et hydries que nous avons avant tout affaire pour rencontrer ce genre de scène.

Les exemples où seules des femmes se trouvent autour du monument funéraire sont aussi nombreux dans cette région. Parmi les vases apuliens, nous pouvons prendre en compte un cratère à volutes conservé au Musée du Louvre, daté de 325-300 av. J.-C. (**Culte I-24**), sur lequel sont peintes deux femmes autour d'une stèle ornée de bandelettes. La femme de gauche apporte une autre bandelette encore, tandis que celle de droite s'apprête à déposer une grappe de raisin à proximité. Sur l'une des faces d'une amphore également conservée au Musée du Louvre, de datation approchante et également en provenance de l'Apulie (**Culte I-25**), le Peintre du Casque a représenté de part et d'autre d'une stèle elle aussi ornée de bandelettes deux femmes qui y apportent chacune un miroir et une couronne.

Des vases campaniens offrent aussi des scènes de ce type, comme sur une amphore à col des environs de 330 à 315 av. J.-C. (**Culte I-26**), conservée à New York, où les femmes porteuses d'offrandes se répartissent cette fois autour d'un monument funéraire de type *naïskos*. Plus étonnamment, il existe une *oenochoe*, en provenance de Cumae et conservée à Paris (**Culte I-27**), qui comporte ce même genre de scène. Deux femmes tenant des couronnes végétales à la main y sont peintes en grande conversation autour d'une stèle.

Une scène de même genre est également visible sur une hydrie conservée au British Museum, attribuée au Peintre de Lipari (**Monument I-3**), entre autres exemples. Nous y voyons deux femmes en visite à la tombe. Celle de gauche tient un éventail de forme rectangulaire, dont elle se sert peut-être pour créer de l'air à destination de la femme de droite, dont l'émotion apparaît comme très marquée, car elle cache sa bouche au moyen de sa main droite enveloppée dans son manteau. De la main gauche, elle tient un coffret à offrandes, rempli d'œufs. Un examen très attentif du vase permet de constater des traces de polychromie variée, le Peintre de Lipari affectionnant les rehauts de couleur²⁰⁵.

Le nombre de femmes est accru à l'occasion, comme par exemple sur une hydrie conservée elle à New York, et sur laquelle sont peintes, à proximité immédiate d'un monument richement orné, trois femmes s'activant à décorer et à agrémenter la stèle d'autres offrandes encore (**Culte I-28**). Deux d'entre elles sont placées à la gauche du monument et la dernière à sa droite.

Sur les vases retrouvés en Italie du Sud aussi, les figures féminines sont parfois aussi accompagnées par des figures masculines. Comme nous l'avons déjà constaté avec les lécythes funéraires, la femme est généralement positionnée à gauche du monument et l'homme à droite. Nous avons le cas avec une amphore apulienne conservée à Naples (**Culte I-29**) et qui montre, exactement comme sur de nombreux lécythes attiques, la femme en train de porter un panier à offrandes dans sa main gauche. L'homme s'implique aussi dans le rite en faisant le geste de déposer une couronne aux abords de la stèle.

Le fait de porter une corbeille à offrandes n'est que très rare sur les vases d'Italie du Sud. Bon nombre de femmes venues, en compagnie d'un homme, en visite à la tombe, sont représentées sans cet objet, comme par exemple sur une autre amphore apulienne, en provenance d'Italie méridionale et visible au Musée du Louvre (**Culte I-30**). Le schéma traditionnel, femme à gauche et homme à droite du tombeau, reste cependant inchangé.

Nous retrouvons sur des cratères également cette configuration typique, que le couple se retrouve plutôt de part et d'autre d'un monument de type stèle (**Culte I-30**, **Culte I-31**) ou d'un monument de type *naïskos* (**Culte I-24**) ou d'un autre genre encore (autre face de **Culte I-31**).

Il est en revanche beaucoup plus rare et ce sur les vases attiques en particulier de ne trouver que des hommes se rendant à la tombe. Nous pouvons tout de même évoquer une amphore apulienne conservée au Musée archéologique national de Naples (**Culte I-32**), où sont peints

²⁰⁵ WILLIAMS 1999², p. 129.

deux hommes jeunes de chaque côté d'un imposant monument, composé d'une plinthe et d'un cratère à volutes, auprès duquel ils apportent une couronne et des œufs en guise d'offrandes. Les enfants ne trouvent quant à eux pas leur place à la tombe et au moment du dépôt des offrandes. Il ne faut bien entendu pas pour autant penser qu'ils n'étaient pas intégrés aux rites familiaux ayant trait au funéraire. Le manque de sources écrites relatives aux rites funéraires ne nous permet pas, une fois de plus, de pouvoir tirer des conclusions précises sur ce point.

Bien que les lécythes à fond blanc ne puissent être considérés comme porteurs d'une image absolument calquée sur la réalité rituelle, au vu des codes et des raccourcis propres au support visuel et à ce type de vase en particulier, les vases d'Italie du Sud semblent encore davantage s'en éloigner, la vision qu'ils nous donnent de la visite à la tombe et du port des offrandes apparaissant comme totalement idéalisée. Pour preuve, nous allons voir quelques-uns des nombreux vases sur lesquels est représenté une sorte de schéma traditionnel mettant en présence des jeunes gens des deux sexes – et les offrandes qu'ils apportent avec eux – aux abords des tombeaux.

Deux exemples suffiront à analyser ce type de scène, maintes fois répété, au moins sur l'un des côtés des vases, si ce n'est sur les deux.

Considérons d'abord un cratère à volutes en provenance de Tarente, que l'on date des années 360-350 av. J.-C. et qui fait partie des collections du Musée du Louvre (**Culte I-33**). Au centre de la représentation est visible un monument funéraire de type *naïskos*, autour duquel se répartissent trois femmes et deux hommes. Au premier plan, la femme sur la gauche tient une bandelette claire entre ses mains. Toujours sur le même plan, un jeune homme nu, son himation posé sur le bras, tient dans sa main droite une bandelette de couleur foncée. Ce sont sans conteste des objets qu'ils vont déposer ou accrocher au tombeau. Placé légèrement au-dessus dans le champ, à gauche de la tombe et tout près de la première femme, un autre jeune homme dénudé et s'appuyant sur un bâton tend la main en direction de l'intérieur du monument. Enfin, tout en haut de la panse, deux femmes sont peintes de chaque côté du *naïskos* en position assise, donnant l'impression de flotter dans le champ, soit que la ligne de sol ne soit pas représentée, soit que celle-ci se soit effacée avec le temps. La femme que l'on voit sur la gauche tient une couronne dans sa main droite, qu'elle brandit de manière bien visible. Les proches représentés à la tombe sont ici au nombre de cinq, mais celui-ci peut être plus important encore sur d'autres vases.

Le cas se présente avec un autre cratère à volutes apulien conservé au Musée du Louvre (**Culte I-34**). Celui-ci est postérieur, puisque daté de 320 av. J.-C. Il est l'œuvre du Peintre de Capodimonte. Sur l'une des faces du vase, ce sont quatre personnes qui sont réunies autour

d'un large monument funéraire en forme de *naiskos*. Au premier plan se trouvent un homme, pour une fois disposé sur la gauche, et une femme. Au second plan, qui n'est matérialisé que par une sorte de rocher, sont visibles une femme, assise sur l'amas de pierre en question, ainsi qu'un homme, représenté en position assise également, mais lui sur la droite. Tous ont des offrandes en main. Mais ce qui est plus intéressant dans le cas de ce cratère et qui concerne directement notre propos du moment est l'autre côté du vase, puisque ce ne sont pas moins de huit jeunes gens qui sont assis autour d'un *naiskos* funéraire de taille encore plus imposante que ne l'était celui de l'autre face. En partant du coin supérieur gauche du vase, l'ordre de disposition des jeunes gens tout autour du tombeau est le suivant : deux hommes, une femme, un homme, deux femmes, un homme et une dernière femme, ailée. Les figures masculines sont comme souvent dans ce contexte en Italie du Sud nues, le plissé de la tunique des femmes étant quant à lui mis en valeur. Toutes ces figures en visite à la tombe sont représentées apportant des offrandes.

III 3) b. Détail des offrandes représentées

Bien qu'il existe un lécythe à fond blanc, conservé à Bruxelles, qui nous montre une stèle funéraire absolument « nue », sans aucune offrande sur ou à proximité, cette représentation reste une exception (**Culte I-35**).

Avant de s'en convaincre en considérant en détails les principaux objets et les liquides que les proches peuvent consacrer à la tombe de leurs chers défunts, disons qu'il existe déjà des témoignages iconographiques de la préparation des fameuses corbeilles à offrandes qui sont visibles dans les scènes de visite à la tombe sur les lécythes funéraires attiques et sur quelques vases en provenance d'Italie du Sud²⁰⁶. Ce sujet fut avant tout exploité par le Peintre de Timokratès et son entourage, sur des lécythes funéraires à fond blanc réalisés dans la première moitié du V^e s. avant notre ère. L'un d'entre eux est conservé au Musée national d'Athènes, sous le numéro d'inventaire 1929 (**Culte I-36**). Deux femmes sont représentées face à face, en train de remplir avec divers objets un panier posé sur une table. Le genre du panier, ainsi que celui de son contenu – lécythe, alabastré, couronne et bandelettes – plaident absolument pour le garnissage d'un panier d'offrandes à apporter à la tombe.

Un autre lécythe, aujourd'hui visible au Elvehjem Art Center de l'Université du Wisconsin (**Culte I-37**), reprend la thématique, à ceci près que les deux femmes ont terminé de remplir leurs paniers respectifs. Nous sommes là au moment qui précède immédiatement la visite à la

²⁰⁶ Nous parlons ici des vases qui prennent pour sujet principal la préparation des offrandes à apporter à la tombe, c'est pourquoi nous ne reviendrons pas sur l'*oenochoe* du Peintre de Sappho (**Prothésis I-3**), par exemple.

tombe. L'implication des femmes est à nouveau mise en lumière en ce qui concerne le rite du dépôt d'offrandes, mais il existe pourtant une troisième variation de ce même thème, toujours par le Peintre de Timokratès, qui donne à voir non pas deux femmes, mais une femme et un homme, tous deux en train de garnir une corbeille à offrandes. Ce lécythe est aujourd'hui au Getty Museum de Malibu, où il est conservé sous le numéro d'inventaire 84.AE.745. On peut cependant ajouter qu'ici aussi, le panier est en réalité déjà rempli. La femme le porte, comme traditionnellement, et le jeune homme qui l'accompagne y ajoute simplement une grenade, sans que cela nous informe sur son implication effective dans la préparation des offrandes.

α. Libations

Comment les peintres représentent-ils tout d'abord l'acte de faire des libations ? Le fait de verser des liquides est associé à de nombreuses pratiques rituelles chez les Grecs de l'Antiquité. Comme nous l'avons compris au travers des textes, son utilité est de créer un lien entre les vivants et les morts, d'apaiser et de « nourrir » ses derniers, voire de s'attirer leurs bonnes grâces pour une demande particulière. La vaisselle qui avait servi à la libation pouvait être brisée et laissée à la tombe²⁰⁷, ce qu'en revanche la loi de Ioulis ne permettait pas, puisqu'elle prescrivait expressément de remporter les vases qui avaient été utilisés au tombeau le jour des funérailles et que libations n'étaient ensuite pas autorisées²⁰⁸.

Rappelons enfin que, contrairement aux libations qui rythment les moments de l'existence et du quotidien comme les arrivées et les départs, les simples repas et les banquets, le lever, le coucher, les sacrifices sanglants et les prières, celles qui sont destinées aux morts – les *choai* – sont entièrement consacrées, comme le laisse deviner leur nom.

La représentation de l'offrande liquide remonte au moins à l'époque minoenne, puisqu'une mise en scène de ce rite est visible sur le panneau principal du sarcophage d'Haghia Triada et que l'on a déterminé que des libations faisait partie des rites pratiqués dans les tombes circulaires (*tholoi*) de la région du Sud de la Crète nommée Messara²⁰⁹.

Pour l'époque qui nous concerne, il est aisé de rencontrer des scènes de libations en contexte funéraire sur les vases, qu'ils proviennent de Grèce propre ou d'Italie du Sud.

Cet acte rituel est notamment traité pour lui-même sur des lécythes à fond blanc du V^e s. av. J.-C., comme sur un exemplaire de trente-neuf centimètres de haut, décoré par le Peintre de Munich 2335 et conservé au Metropolitan Museum de New York (**Culte I-38**). Un tombeau y

²⁰⁷ BURKERT 1985, p. 193.

²⁰⁸ Voir LSCG 1969, n° 97.

²⁰⁹ GARLAND 2001², p. 113-114.

est représenté au centre de la composition, comme toujours dans les scènes de visite à la tombe, et une femme se penche dans sa direction depuis la droite. Cette femme tient par ses anses latérales une hydrie, dont elle s'apprête à verser le contenu sur le monument. Il s'agit donc de la représentation d'une libation effectuée par une proche et consacrée à un défunt. Bien que l'on ne puisse rattacher cet instant à l'une ou l'autre des cérémonies funèbres ou à une visite particulière, disons tout de même que l'air affligé de la femme procédant à la libation et ses cheveux courts plaident pour une chronologie proche des funérailles. Nous ne pouvons affirmer que cette scène fait référence à la cérémonie du troisième ou du neuvième jour, cependant que l'hypothèse est tout à fait recevable.

La manière qu'a cette femme de faire la libation n'est pas la seule possible, puisque le recours simultané à une phiale est souvent avéré dans le rite. Sur un autre lécythe à fond blanc, de dimensions inférieures (vingt-cinq centimètres) et conservé à Karlsruhe, le Peintre de la Femme²¹⁰ a placé une figure féminine sur la gauche d'une tombe (**Culte I-39**). Contrairement à la femme peinte sur le lécythe précédent, celle-ci tient son hydrie par l'anse verticale en même temps qu'elle en soutient le pied de sa main gauche en faisant le mouvement de verser un liquide. Cette personne n'est cependant pas seule, car sur la droite se trouve une seconde femme. Cette dernière tient dans la main droite une phiale, une coupe qui nous est montrée de face, avec son motif central – vraisemblablement fleuri – bien visible à nos yeux. Il est en effet possible de procéder à une libation en versant directement le liquide consacré sur le tombeau ou à même le sol, tout comme on peut verser un peu de celui-ci dans une phiale avant de le répandre à partir du récipient en question.

Dans les collections bruxelloises existe un autre lécythe funéraire, en provenance de Vari (**Culte I-40**), qui met en scène une femme tenant elle-même et la phiale et l'hydrie. L'hydrie est tenue dans sa main gauche, en position basse, tandis qu'elle tend de sa main droite la phiale représentée à l'horizontale au devant de la stèle funéraire. On imagine qu'elle s'apprête à verser le contenu de la coupe au pied du monument. Ce qui diffère dans cette scène est la présence d'un homme tenant une lance de l'autre côté du monument. Le pétase qu'il porte sur la tête et la chlamyde dont il est vêtu le désignent comme un voyageur. Nous avons ici une libation qui prend place au moment d'un départ. L'homme qui s'apprête à voyager souhaite sans doute se mettre sous la protection du défunt ou apaiser les divinités infernales de sorte à ce que son voyage se déroule au mieux, à moins qu'il ne s'agisse à nouveau d'une épiphanie.

²¹⁰ « Probably his most famous vase » (OAKLEY 2004, p. 206).

Un lécythe à fond blanc du Peintre de Bosanquet, aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum of Art de New York, est décoré d'une scène tout à fait semblable en ce qui concerne le personnage féminin procédant à la libation avec phiale et hydrie (**Culte I-41**).

Ces trois vases, qui font partie du petit nombre de lécythes à fond blanc traitant du thème de l'offrande liquide, sont contemporains de l'époque des textes tragiques qui témoignent eux aussi de l'importance du rituel en question.

Datés du siècle suivant, le IV^e s. av. J.-C., des vases en provenance d'Italie du Sud attestent de cette pratique dans cette région-là également (**Culte I-42**). Ainsi, sur une amphore apulienne à figures rouges du Peintre du Jugement, nous voyons quatre personnes autour d'un monument funèbre, deux femmes et deux hommes représentés de façon croisée. La libation est ici faite par un homme, celui du plan supérieur droit. Cet homme nu, son himation posé sur ses épaules et portant un bâton verse sur le tombeau le contenu d'une *oenochœ*, d'où probablement une libation de vin. L'*oenochœ* est un autre récipient utilisable pour cet acte rituel avec l'hydrie ou l'hydrie-*kalpis*, la phiale, la situle ou quelquefois le cratère.

Une autre amphore apulienne, conservée à l'Allard Pierson Museum d'Amsterdam (**Culte I-43**), témoigne du fait que la libation puisse être effectuée par deux personnes simultanément. En effet, sur ce vase ce sont deux femmes qui, *oenochœ* en main, s'approchent d'un monument funéraire très imposant – puisque composé d'un podium, d'un socle et d'une statue – afin de procéder au rite.

L'allusion à l'offrande liquide est parfois traitée de façon moins directe sur les vases mettant en scène la visite à la tombe. Sur un lécythe conservé à Berlin et daté du 3^e quart du V^e s. av. J.-C. (**Culte I-23**), par exemple, dont nous avons déjà fait remarquer qu'il donnait à voir une petite esclave sur la droite et une femme en pleurs sur la gauche, l'hydrie placée sur la tête de la jeune figure féminine implique qu'une libation va avoir lieu. Ici aussi, on constate que la visite à la tombe intervient non loin du moment des funérailles, puisque la maîtresse qu'accompagne une petite servante est toute vêtue de noir, que ses cheveux sont courts et que ses gestes – bras droit levé et main gauche porté au front – sont manifestement significatifs d'une lamentation.

Il en va de même sur un simple fragment de lécythe (**Culte I-44**), retrouvé dans le cimetière athénien du 61 rue de Marathon, où un couple encadre un monument funéraire de type sarcophage. La partie gauche de la scène est particulièrement mal conservée, mais l'on aperçoit encore le visage et un petit morceau de buste de la femme ainsi que, devant elle, le col d'une hydrie, récipient qui va sans aucun doute lui servir à faire une libation.

Encore plus indirecte pour symboliser l'acte religieux de la libation est la représentation de phiales, seules ou associées à d'autres objets en rapport, sans que la figure humaine

n'intervienne. Ainsi, sur les métopes de la stèle béotienne de Bathycléa, datée de la pleine époque hellénistique, des phiales sont sculptées en alternance, notamment, avec des hydries (**Monument II-1**). Ceci n'est de loin pas une exception sur les monuments de cette région et de cette époque, de sorte que, parmi ceux de notre corpus, nous pouvons également en mentionner un en provenance d'Anaktorion (**Culte II-2**). Une phiale est sculptée non seulement au fronton de cette stèle, mais aussi sur la métope centrale de la frise sculptée en dessous. Le cas se rencontre également en Macédoine où, dans la tombe d'Haghios Athanasios, un cercle doré est visible au centre du fronton de la façade²¹¹. Si l'on a parfois eu du mal à déterminer de quelle forme il s'agissait, l'hypothèse d'une somptueuse phiale est bien à envisager. En effet, ce motif est encadré de griffons ailés face à face, qui osent à peine le toucher de l'une de leurs pattes²¹². Les griffons en eux-mêmes sont souvent liés au concept d'immortalité, idée renforcée encore dans le cas présent par la forme de leur queue, en feuille d'acanthé et se terminant par une fleur de lys blanche, car « la présence de compositions florales sur les différents monuments funéraires est considérée comme l'expression du triomphe de la vie sur la mort »²¹³. Dans la tombe de Phinikas, située au Sud-Est de Thessalonique et datée du dernier quart du IV^e s. av. J.-C., ce ne sont pas moins de sept motifs de phiales, plus immédiatement reconnaissables, qui apparaissent sur les métopes de la façade dorique²¹⁴. On retrouve la couleur dorée concernant ces phiales, ce qui renforce encore l'hypothèse établie pour la forme arrondie au fronton de la tombe d'Haghios Athanasios.

A regarder une hydrie-*kalpis* à figures rouges que l'on date des années 460-450 av. J.-C. et qui provient d'une tombe de Vari (**Culte I-45**), on se dit que la représentation du monument funéraire n'est pas forcément indispensable sur les vases non plus pour faire référence aux offrandes et aux libations que l'on prévoit de faire en l'honneur d'un défunt. Sur cette hydrie-*kalpis*, en effet, l'artiste a peint trois femmes vêtues de chitons et d'himations, aux chevelures courtes. Celle de gauche tire sur ses cheveux et porte sa main à sa poitrine, celle du centre portant une corbeille et celle de droite fait un grand geste, dont le sens profond nous échappe²¹⁵. Cette corbeille contient les objets typiquement consacrés à la tombe que sont les

²¹¹ Voir par exemple TSIMBIDOU-AVLONITI 2005, pl. 27. La zone du fronton n'est pas forcément mise en valeur dans les publications et lorsqu'elle l'est, le motif est difficile à appréhender sur les copies en noir en blanc, voilà pourquoi nous n'en présentons pas de reproduction. Le reste de la façade est visible dans notre catalogue (**Prothésis IV-15**).

²¹² TSIMBIDOU-AVLONITI 2007, p. 58. Les griffons sont du type oriental du griffon-lion.

²¹³ TSIMBIDOU-AVLONITI 2007, p. 58.

²¹⁴ Cf. TSIMBIDOU-AVLONITI 2005, pl. 7.

²¹⁵ Elles ont parfois été identifiées à Electre, Chrysothémis et une servante portant des offrandes au défunt Agamemnon (cf. notamment ROBINSON D.M., « Illustrations of Aeschylus' Choephoroi and of a Satyr-Play on Hydrias by the Niobid Painter », *AJA* 36.4 (Oct.-Dec. 1932), pp. 401-407), mais rien ne permet de l'affirmer cependant.

lécythes, bandelettes et autres éléments végétaux, qui semblent ici être des branches de myrte²¹⁶. Au sol est posée une grande hydrie-*kalpis*, dont on peut imaginer qu'elle sera apportée aussi à la tombe, pour faire une libation. Mais le vase est en réalité singulièrement mis en valeur, de par sa taille peu propice à l'usage rituel et de par la position de deux des femmes en réalité situées autour. Cette hydrie-*kalpis* pourrait donc constituer l'urne cinéraire d'un défunt, car cette pratique est attestée pour l'époque classique, notamment en ce qui concerne des enfants au Céramique. Lucien écrit que ce fut précisément une hydrie aussi qui servit à contenir les restes de Démosthène²¹⁷ et enfin l'archéologie en offre des exemples jusqu'en Macédoine, comme l'hydrie cinéraire à vernis noir avec couvercle en plomb, datée entre 330 et 320 av. J.-C., découverte dans une tombe carrée creusée à même le sol dans la nécropole d'Amphipolis (**ANNEXE LXIIa**). A moins qu'il faille y voir un symbole de la tombe, dont le marqueur courant qu'est la stèle est ici remplacé par l'hydrie peut-être cinéraire, dans un jeu iconographique qui nous mène à une élégante mise en abyme du support.

Enfin l'on pouvait effectuer des libations au moyen d'un autre récipient encore : la *plémochœ*. Il s'agissait d'un vase « en forme de toupie et bien ferme sur sa base », comme on peut le lire chez Athénée²¹⁸. Bien qu'il soit assez difficile de plaquer une réalité archéologique sur cette description et que la forme et l'usage de la *plémochœ* aient été sujets à controverse, nous nous avancerons à en reconnaître une dans une scène de visite à la tombe peinte sur un lécythe funéraire de 430 av. J.-C., conservé à Adolphseck en Allemagne (**Culte I-46**). Une femme est représentée de profil à gauche d'une stèle funéraire à couronnement en feuilles d'acanthes, tandis qu'un jeune homme est présent de l'autre côté. Elle tient dans sa main gauche un récipient de forme arrondie, au pied bien visible et stable et l'on distingue également le bouton d'un couvercle, qui pourrait bien correspondre à ce vase énigmatique qu'est la *plémochœ*. La femme s'apprête à faire une libation au moyen de celui-ci, le liquide contenu pouvant être du parfum.

Citer la *plémochœ* mène à évoquer également l'*exaleiptron*. D'aucuns assimilent les deux termes, de par leur forme qui serait proche et leur fonction commune de conteneur de liquide ou de brûleur de parfum²¹⁹. Cet état de fait pose un problème de reconnaissance dans les représentations. Les commentateurs utilisent l'un ou l'autre mot, donc, et certains l'accolent à des formes de vases difficiles à reconnaître peut-être un peu trop rapidement, comme le fait A. W. Kurtz dans sa description d'un lécythe à fond blanc par le Peintre de Sabouroff, visible

²¹⁶ REEDER 1995, p. 220.

²¹⁷ Luc., *Eloge de Démosthène* 29.

²¹⁸ XI, 496 – cité in MICHEL 1907, s.v. « Plémochœ », in *DA IV/1*, p. 509.

²¹⁹ MICHEL 1907, s.v. « Plémochœ », in *DA IV/1*, p. 510, n. 2.

à Berlin (**Culte I-47**), en parlant de l'avant-dernier vase d'une rangée d'offrandes faites à la tombe²²⁰. Mais prenons en considération des exemples iconographiques où l'on s'accorde à peu près à voir des *exaleiptra*. Sur une petite série de lécythes attiques à fond blanc (**Culte I-48**, **Culte I-49**, **Culte I-50**, etc.), des femmes apportent au monument funéraire un vase de forme bien particulière, trouvant effectivement lui aussi un lien de parenté avec une grosse toupie et pourvus de pieds larges pour un maintien et un positionnement stables. Ce type d'objet est aussi montré comme déposé au pied du monument à l'occasion, comme sur un lécythe du Peintre d'Achille, conservé à Vienne (**Culte I-51**). Si l'on regarde de plus près le couvercle de ces récipients, celui-ci n'est pas très arrondi, contrairement au vase que nous appellerons *plémochœ*, rencontré sur le lécythe funéraire d'Adolphseck (**Culte I-46**). Un lécythe à figures rouges réalisé à la manière du Peintre d'Achille reprend lui aussi ce motif (**Culte I-52**). Ici, l'artiste a représenté dans la main de la proche en visite à la stèle un récipient particulièrement large et au couvercle légèrement plus restreint mais, en revanche, qui met tout particulièrement en exergue la hauteur du bouton de couvercle de ces conteneurs-là. Suivant les représentations, ce bouton peut être très haut et fin, avec une découpe (**Culte I-49**, **Culte I-52**), ou être plus petit et uniquement de forme pyramidale, sans comporter d'autre ornement (**Culte I-51**, **Culte I-48**, **Culte I-50**). D'après ces considérations, à moins que le Peintre du lécythe d'Adolphseck n'ait stylisé son dessin d'une façon extrême (**Culte I-46**), il est difficile d'affirmer que le récipient apporté par la femme sur ce vase et ceux que nous venons de voir sont absolument semblables. En l'absence de sources écrites plus précises pour nous parler des termes de *plémochœ* et d'*exaleiptron*, nous ferons pour notre part une distinction entre un récipient de taille restreinte, très arrondi et à bouton simple et rond, et un autre beaucoup plus large et dont la panse ressemble plus à un anneau, à bouton triangulaire et parfois très orné.

La représentation d'autres vases à parfum peut également laisser envisager une libation de cette nature et en particulier sur un lécythe dont nous allons reparler (**Culte I-22**), où un alabastré et une fleur sont représentés ensemble.

Il est possible enfin que les situles représentées aux mains des proches sur les vases d'Italie du Sud aient également été utilisées pour faire des libations²²¹ ou qu'elles aient un rapport avec les initiés des cultes dionysiaques²²².

Avant que de quitter les sources iconographiques témoignant des libations faites à la tombe, une question peut encore venir à l'esprit. En effet, certaines des scènes considérées comme

²²⁰ KURTZ 1975, p. 208.

²²¹ Voir *infra*, p. 210.

²²² Voir *infra*, p. 190.

faisant partie de la thématique de la libation peuvent-elles se référer en réalité au nettoyage de la tombe ? Les scènes dans lesquelles les proches venus au tombeau ont en mains des *oenochōēs* ne prêtent pas à la controverse, puisque ces récipients sont réservés au vin. En revanche, dans le cas où une hydrie est utilisée seule, sans recours à la phiale, le doute subsiste. Le récipient contient-il l'eau pure destinée aux libations ou l'eau qui servira plus prosaïquement à raviver l'éclat du monument ? Le doute peut subsister, cependant que le sujet ne soit pas des plus nobles pour orner un vase funéraire, en comparaison surtout avec le rituel fondamental de la libation, et d'autant que nous avons déjà pu constater que ce qui touche à la purification, au nettoyage et à tout ce qui relève de la trivialité n'est généralement pas pris en compte dans les représentations.

Au regard des sources iconographiques, il est possible d'obtenir un panorama relativement exhaustif des autres types d'offrandes faites à la tombe.

β. Bandelettes

Ce que l'on remarque assez rapidement est la présence, dans les paniers à offrandes, de parfois très nombreuses bandelettes ou « ταινία ». Ainsi, sur un lécythe à fond blanc conservé au Musée du Louvre (**Culte I-12**) et provenant d'Erétrie, la femme peinte sur la gauche tient un grand panier à offrandes duquel pendent six bandelettes, une moitié étant de couleur rouge, l'autre de couleur noire. Une autre bandelette rouge se trouve dans les mains du jeune homme accompagnant cette femme, celui-ci s'apprêtant à le déposer sur l'un des degrés du tombeau.

Nous pouvons constater le même phénomène sur plusieurs autres lécythes à fond blanc, parmi lesquels citons encore un vase de la collection Vlasto à Athènes (**Culte I-17**). De la même façon, une femme apporte au monument funéraire des bandelettes qui pendent longuement hors de son panier et dont on aperçoit les franges d'extrémités, ici longues également, alors que certains de ces rubans n'en comportent pas.

D'autres lécythes que ceux à fond blanc témoignent de la consécration de ce genre d'offrandes aux défunts, comme par exemple un lécythe à figures rouges du Peintre d'Achille, du troisième quart du V^e s. av. J.-C., visible à Bruxelles (**Culte I-53**). A la droite de la stèle, une femme tient en main une longue bandelette qu'elle placera sur le monument. Il existe néanmoins peu de représentations de visites à la tombe sur les lécythes à figures rouges²²³. Celui-ci en fait partie et met lui aussi en lumière l'offrande de type courant qu'est la bandelette.

²²³ KURTZ 1975, p. 213.

Parmi les autres supports qui font allusion à ce genre d'offrandes, nous pouvons encore citer un *skyphos* à figures rouges, œuvre du Peintre de Pénélope et daté de 440 av. J.-C. (**Culte I-54**). La femme porteuse d'offrandes, qui est pour une fois à droite, tient elle aussi un panier, bien que plus modeste que ceux représentés sur les lécythes à fond blanc, d'où pendent à nouveau des bandelettes, dont l'une comporte un motif en pointe. Nous sommes ici à la tombe d'Agamemnon, puisque nous pouvons lire sur la stèle funéraire le début de son nom uniquement, ΑΓΑΜΕΜ, sans doute en raison de l'étroitesse de la pierre représentée²²⁴. C'est donc Electre, à gauche, que l'on voit tenant déjà deux bandelettes, pour en orner la tombe. L'autre face du vase²²⁵ présente, elle, deux jeunes hommes qui sont à assimiler à Oreste et Pylade²²⁶.

Lorsque les bandelettes ne sont pas apportées en grand nombre, il arrive qu'on les retrouve uniquement entre les mains des proches en visite au tombeau, comme sur une amphore apulienne à figures rouges conservée à Bari (**Culte I-55**), où une femme placée sur la droite tient une bandelette par les longues franges de l'extrémité. Elle la destine au monument funéraire de type *naïskos* qui trône au centre de la composition.

Une hydrie apulienne à figures rouges, datée de 360 av. J.-C. mais non attribuée (**Culte I-28**), nous permet d'aborder la mise en place de ces bandelettes sur les monuments funéraires. Sur l'hydrie en question, le tombeau est surmonté d'une stèle en partie haute de laquelle une femme placée à gauche finit de nouer une longue bandelette. La bandelette fait tout le tour de la pierre et des sortes de boucles sont formées de chaque côté, tandis que les extrémités de l'objet pendent librement. Cette disposition est la même que sur un lécythe à fond blanc du Peintre de Sabouroff, daté de 440 av. J.-C. (**Monument I-4**), où une bandelette est disposée non seulement en partie haute, mais également à hauteur médiane de la stèle funéraire.

La façon la plus courante d'attacher les bandelettes au monument, lorsque celui-ci est une stèle, est cependant l'attache toute simple de celles-ci, en nouant les deux parties. Nous pouvons le constater sur un lécythe du British Museum (**Culte I-56**), attribuée au Peintre des Roseaux et daté de 420-410 av. J.-C. Sur ce vase, la couleur des bandelettes est le vert et trois d'entre elles sont attachées le long du corps du monument, si l'on considère que celle du milieu est placée à l'inverse des autres, avec le point d'attache se retrouvant à l'arrière de la stèle.

²²⁴ LISSARRAGUE 1988, p. 101.

²²⁵ Non visible dans le catalogue. Voir par exemple KUNZE-GOTTE 2009, fig. 8.

²²⁶ KUNZE-GOTTE 2009, p. 57.

Le Peintre des Roseaux a quant à lui représenté, sur un lécythe à fond blanc retrouvé au Pirée (**Culte I-57**), une stèle ceinte de bandelettes qui sont attachées en formant de vrais nœuds et ce à plusieurs endroits sur une même largeur.

Les différents modes d'attache des bandelettes pouvaient être mêlés, si l'on en croit ce qui a été peint sur un lécythe à figures rouges en provenance d'Erétrie et aujourd'hui conservé au Musée du Louvre (**Culte I-58**). Trois des bandelettes qui sont ici nouées autour de la stèle sont attachées simplement alors qu'une autre encore, placée dans la moitié inférieure du monument, forme des boucles sur les côtés. Une autre bandelette encore est contenue dans le panier à offrandes que porte une femme à gauche de cette scène de visite à la tombe.

Lorsqu'un tertre signale le lieu de sépulture, il arrive qu'on dépose des bandelettes à même celui-ci également, comme nous le montre un lécythe attique à figures rouges conservé au Musée municipal de Laon et peint à la manière du Peintre d'Achille (**Culte I-59**). Les bandelettes sont représentées ici simplement déposées, étalées sur le *tumbos*, alors que celui-ci était pourtant associé à une stèle.

Pour rester en Attique, des bandelettes ont également été sculptées sur des monuments funéraires, comme sur la stèle de Panaïtios, datée du IV^e s. avant notre ère (**Monument II-16**), où une grande bandelette se déploie à l'arrière-plan de la composition et à laquelle des alabastres sont suspendus.

Des vases apuliens, comme par exemple une amphore à figures rouges conservée au Musée archéologique de Naples (**Culte I-60**), nous montrent de façon analogue à la céramique attique des bandelettes placées à même le tertre. Le *tumbos* représenté ici est surmonté d'une amphore, pourtant ce n'est pas à ce vase non plus que sont nouées les bandelettes consacrées.

Sur un lécythe conservé lui aussi au Musée de Laon, daté de 430 av. J.-C. (**Culte I-61**), les bandelettes sont peintes attachées autour du tertre, à première vue représenté de façon très symbolique, car presque en forme d'œuf. L'usage paraît peu crédible mais, à y regarder de plus près, nous pensons qu'il s'agit en réalité d'une stèle en forme de *tumbos*, puisque la masse ovale en question repose sur une large base²²⁷.

Simple décor ou offrande significative ? Le nombre de bandelettes visibles sur un lécythe à fond blanc daté de 460 av. J.-C. et conservé à l'heure actuelle au Metropolitan Museum of Art de New York (**Culte I-62**), tend à étayer la seconde hypothèse. La scène de visite à la tombe qu'a représentée le Peintre de Vouni nous montre deux stèles côte à côte, approchées par une femme et un jeune homme. Plus d'une quinzaine de bandelettes sont peintes attachées aux

²²⁷ Des monuments funéraires de ce même type sont représentés sur des lécythes à fond blanc, cf. *CVA Laon*, p. 30.

monuments, ce qui atteste de toute l'attention et de la fréquence des visites des proches. De couleur blanche, marron rougeâtre et noire, deux d'entre elles comportent des motifs : en pointe pour la bandelette sommitale de la stèle gauche, tandis que celle de la stèle droite est mouchetée. La femme présente s'apprête d'ailleurs à nouer une autre *taenia* encore, de couleur noire.

Ces bandelettes et rubans noués ou déposés aux monuments funéraires étaient dans leur réalité d'objets sans doute réalisés en laine²²⁸, mais sur certaines stèles ils pouvaient être simplement sculptés ou peints²²⁹. Nous en trouvons un exemple sculpté avec une stèle du IV^e s. av. J.-C. en provenance de Liosia (Attique) et dont le relief de couronnement représente deux boucs affrontés au-dessus d'un canthare aux anses duquel sont justement accrochées des *taeniai* (**Culte II-1**). Sur une autre stèle, en provenance de Kalyvia Kouvaras (Attique), le registre principal du monument comporte un relief de loutrophore montrant sur sa panse une scène où une jeune fille vient nouer une bandelette à une loutrophore de taille importante, qui fait sans doute office de marqueur funéraire tout en créant une mise en abyme (**Prothésis II-11**). Mais ce qui se rapproche le plus de ce que nous avons pu voir représenté sur les lécythes funéraires est une stèle hellénistique provenant de l'antique Anaktorion, actuelle Vonitsa en Grèce centrale, autour de laquelle une bandelette nouée a été sculptée (**Culte II-2**). Enfin, pour les exemples peints, le même motif que celui de la stèle d'Anaktorion a été traité en peinture sur plusieurs stèles de Démétrias, près de l'actuelle Volos, en Thessalie. Parmi elles la stèle funéraire d'Antimachos, conservée justement au Musée archéologique de Volos, et sur laquelle, au-dessous de deux rosettes sculptées, une *taenia* rouge foncé a été peinte attachée sur toute la largeur de la stèle, l'artiste ayant même représenté quelques franges aux extrémités du ruban. La couleur pourpre est décidément souvent utilisée pour les bandelettes, ce qui donne d'autant plus de valeur à cet objet, car le procédé pour obtenir ce genre de teinte impliquait un coût important.

Ces bandelettes-ci non plus ne sont définitivement pas des décorations dépourvues de signification profonde. Dans la religion grecque antique, elles étaient le moyen de donner un statut spécial, un statut sacré à l'objet qu'ils ornaient²³⁰. Les bandelettes sont très présentes en contexte religieux et particulièrement en contexte funéraire, comme le prouvent donc leurs corollaires peints sur les lécythes attiques (V^e s. av. J.-C.), les vases d'Italie du Sud (V^e-IV^e s. av. J.-C.) ou dans des tombes à chambre comme celle de Lyson et Kalliklès à Lefkadia, en

²²⁸ OAKLEY 2004, p. 204.

²²⁹ Voir KURTZ 1975, p. 50 ; HOFFMANN 2001, p. 58-59.

²³⁰ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 106. On peut aussi se demander si les Grecs ne leur accordaient pas une vertu apotropaïque, en plus de la sacralisation et de l'hommage rendu – GARLAND 2001², p. 116.

Macédoine (fin du III^e s. av. J.-C.)²³¹. L'objet est répandu dans tout le monde grec des époques classique et hellénistique et aujourd'hui encore, il arrive que des bandes de tissus soient accrochées à des rochers ou à des arbres, que ce soit en Grèce ou par exemple au sommet de certaines montagnes sacrées de l'Anatolie (Gargaros ?).

Enfin, il est troublant de voir sculpté entre les mains d'une défunte, sur une stèle funéraire d'époque classique appartenant aux collections du Musée national d'Athènes (**Culte II-3**), l'une de ces bandelettes en laine typique, comme nous en avons vu accrochées à tant de monuments funéraires. Serait-il possible de voir matérialisé là le lien créé entre vivants et morts par les offrandes funéraires ? Nous en reparlerons à propos d'une autre stèle²³².

γ. Fleurs ou couronnes ?

Si l'on prend en considération un lécythe en provenance d'Erétrie, daté du troisième quart du V^e s. et conservé au Musée national d'Athènes sous le n° d'inventaire 1938 (**Culte I-63**), on devine, dans le panier à offrandes une fois de plus représenté entre les mains d'une parente se rendant à la tombe, deux couronnes végétales. Du type simple que l'on rencontre couramment, elles font penser aux couronnes de laurier des athlètes vainqueurs. On orne aussi de couronnes la tête des défunts à l'occasion. Par la suite on en apporte donc au monument funéraire lui-même. De même que les bandelettes, elles sont là pour donner un caractère sacré au monument qu'elles ornent. Le myrte a souvent été employé pour confectionner les couronnes en question, or cet élément végétal est dédié aux divinités chtoniennes, d'où sans doute le moyen de placer sous leur protection la tombe qui en est pourvue²³³.

Nous en voyons aussi sur les vases d'Italie du Sud, comme sur un cratère apulien de 350-340 av. J.-C., œuvre du Peintre de Copenhague 4223 (**Culte I-64**), où les jeunes hommes du coin supérieur gauche et du coin inférieur droit de la composition en brandissent chacun une, à proximité d'un large *naïskos* funéraire. A nouveau, le type de couronne apparaît comme tout à fait simple, un tressage d'éléments végétaux. En revanche, sur un cratère à volutes apulien de la Collection Ros de Zurich, le Peintre de la Patère a mis dans la main d'une femme placée à droite d'une stèle funéraire une couronne à laquelle est cette fois associée une bandelette (**Culte I-65**).

Ces couronnes pouvaient être placées au sommet du monument, ce que s'apprête sans doute à faire une femme représentée à gauche sur un lécythe du Peintre du Tymbos, provenant d'Erétrie et aujourd'hui visible au Musée du Louvre (**Culte I-66**), et en tout cas la femme que

²³¹ Voir MILLER 1993.

²³² Cf. *infra*, p. 185.

²³³ Cf. ROHDE 1987⁸, n. 40, p. 189.

le Peintre de Gravina a lui représentée à droite sur une amphore apulienne de la fin du V^e s. av. J.-C. (**Culte I-67**). Ce dernier exemple montre un monument d'un type surprenant que nous avons déjà rencontré sur une autre amphore²³⁴, qui se compose d'un socle – pourvu ici de deux degrés et se terminant par une frise décorative de *kyma* ionique²³⁵ – sur lequel est placé la statue grandeur nature d'un jeune homme nu, avec cape dans le dos, bouclier au côté et casque en main. La femme qui porte une couronne dans sa main droite est sur le point de poser celle-ci sur la tête de la statue. Cette scène, au vu de tous ces éléments, paraît faire allusion à un culte héroïque.

Là encore, le type de couronne était tout à fait simple dans sa composition de base, mais ils existaient des modèles plus complexes de cet objet. En témoigne le lécythe à fond blanc des collections du Petit Palais de Paris, réalisé par le Peintre du Carré et autrefois retrouvé à Athènes (**Culte I-68**). Sur ce vase est représenté un monument funéraire de type stèle, au couronnement en *anthémion*, auquel conduisent trois degrés. Tout à gauche est assise une femme, portant un grand panier à offrandes d'où pendent de longues bandelettes rouges, mais ce qu'elle en sort est justement une couronne. L'objet est ici beaucoup plus épais que sur les représentations précédemment envisagées, mais également bicolore, avec des parties alternativement blanches et rouges. Si un jeune homme – peut-être un soldat sur le départ, comme le laissent présager les lances qu'il tient en main et le pétase qui couvre sa tête – se tient sur la droite du monument, c'est à un autre personnage que la femme tend la couronne. Il s'agit d'un jeune garçon, enveloppé dans son himation, qui apparaît devant la stèle funéraire. Nous pourrions imaginer qu'une mère donne à son enfant un objet destiné à être consacré à un proche disparu pour que celui-ci le dépose lui-même à la tombe. Comme nous n'avons pas rencontré ce cas de figure auparavant et comme nous connaissons les probables épiphanies mises en scène sur d'autres vases, nous pourrions bien être en présence de la représentation symbolique du lien qu'établissent les offrandes entre les morts et les vivants.

De la même façon que pour les bandelettes, les offrandes de couronnes pouvait être consacrées en grand nombre ou du moins fréquemment à la tombe. Ainsi, sur un lécythe à fond blanc du Peintre de l'Inscription, découvert à Athènes et datant du second quart du V^e s. av. J.-C. (**Monument I-1**), ce sont trois couronnes végétales qui sont accrochées le long de la stèle funéraire à laquelle un homme est venu rendre hommage en faisant le geste de tendre le bras. Les couronnes semblent être déposées là depuis un certains temps²³⁶ et la femme sur la gauche en apporte peut-être de nouvelles dans son panier, cependant que le mauvais état de ce

²³⁴ **Culte I-43**.

²³⁵ PONTRANDOLFO et al. 1988, p. 182.

²³⁶ « Many of the ribbons and wreaths which adorned the *stèle* have faded » – KURTZ 1975, p. 203.

côté du lécythe ne permette pas de l'affirmer. Une épigramme tirée de l'*Anthologie* fait écho à la brièveté de vie de ces offrandes végétales déposées au tombeau. Elle est écrite par Héracléitos²³⁷, qui célèbre la mémoire d'une mère morte en couches, et elle s'adresse au passant, comme le font une partie des inscriptions funéraires :

« La poussière est fraîchement creusée, et au front de la stèle remuent des couronnes de feuilles à demi fanées (ἡμιθαλαῖς) ; examinons l'inscription, ô passant, et voyons de qui la pierre dit qu'elle recouvre les ossements. 'Etranger, je suis Arétémiās, ma patrie est Cnide ; j'ai partagé la couche d'Euphron, j'ai connu les douleurs de l'enfantement ; mettant au monde deux jumeaux, j'en ai laissé un à son père pour conduire sa vieillesse ; celui-ci, je l'emmène en souvenir de mon époux' »²³⁸.

Si certaines des couronnes étaient ainsi accrochées aux stèles funéraires, sans doute au moyen de petits crochets plantés dans la pierre, d'autres étaient simplement déposées sur les degrés des monuments, comme représenté sur un lécythe funéraire très raffiné du Peintre de Bosanquet, en provenance d'Erétrie et conservé au Musée national d'Athènes (**Culte I-69**).

Deux proches sont présents près du monument : un homme est sur la gauche, vêtu comme un voyageur, tandis qu'une femme, sur la droite, apporte un grand panier à offrandes. Celle-ci prend appui du pied sur le premier des six degrés du tombeau, qui se compose également d'une stèle et d'un *tumbos* associés. Deux couronnes ont été déposées au niveau du troisième degré et deux autres au niveau du sixième. Plusieurs vases, des lécythes, sont répartis sur ceux-ci. Les couronnes semblent retenues par le socle de ces vases, ce qui est une manière typique du Peintre de Bosanquet de disposer cet objet²³⁹ et implique peut-être un dépôt commun. Notons qu'un lécythe et qu'un miroir ont aussi été représentés sous le méandre entourant le vase, comme accrochés dans le champ. Dans un article récent, J. Oakley voit cet sorte de mur représenté derrière les monuments funéraires comme une réminiscence de l'environnement domestique, des murs de la maison du défunt de son vivant qui seraient transposés à sa dernière demeure, sa nouvelle et ultime maison²⁴⁰. Dans le cas présent et dans un certain nombre d'autres, une mise en rapport entre les objets présentés en contexte funéraire et ceux des scènes domestiques visibles sur les lécythes attiques²⁴¹ ne permet pas de

²³⁷ Héraclite d'Halicarnasse, III^e s. av. J.-C., qui faisait partie de la *Couronne* de Méléagre.

²³⁸ *Anth.*, L. VII, n° 465 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} édition)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 52.

²³⁹ KURTZ 1975, p. 210, à propos de **Culte I-41**.

²⁴⁰ OAKLEY 2008 (1), p. 15 (qui souligne que l'on passe là du stade initial au stade final tels que désignés par A. van Gennep).

²⁴¹ Voir OAKLEY 2004, p. 19-75.

douter de l'hypothèse, cependant qu'une raison architecturale au phénomène pourrait être étudiée également²⁴².

Nous pouvons ranger dans la même catégorie d'offrande les guirlandes, branches et rameaux que l'on voit aussi dans les représentations de visite à la tombe.

De la même façon que les couronnes, les guirlandes peuvent être de fabrication très simple, comme celle qui est accrochée à la stèle funéraire sur un lécythe à fond blanc conservé à Berne (**Culte I-70**) ou être confectionnées de matériaux plus denses et colorés, comme nous le prouvent les guirlandes posées au pied des stèles et souvent associées à des couronnes justement, notamment sur les vases du Peintre d'Achille (**Culte I-71**) ou peints à sa manière (**Culte I-16**).

Les offrandes végétales telles qu'on les voit sur les vases d'Italie du Sud sont d'un type un peu différent, comme on peut le constater en regardant par exemple un vase sorti de l'Atelier du Peintre de Varrese, daté de 360-340 av. J.-C. (**Culte I-72**). Y est peinte, à gauche d'un *naïskos* funéraire, une femme de profil qui tient de la main droite un alabastré et de la gauche ce qui pourrait ressembler à un rameau de myrte. Il s'agit ici davantage d'une longue branche avec petits fruits ou boutons de fleurs qui fait office de guirlande qui sera déposée au tombeau.

Ces dépôts de végétaux à la tombe en Italie du Sud peuvent également ressembler à des branches feuillues, comme nous le voyons sur une amphore du Peintre de Bari 12061 (**Culte I-55**) avec le jeune homme dénudé peint sur la gauche, ou consister en de grands épis de blé, comme en apporte le jeune nu à droite d'un grand *naïskos* funéraire de cavalier (**Culte I-73**).

Tout comme les bandelettes pouvaient être justes peintes ou sculptées sur les monuments funéraires, il devait en aller de même avec les guirlandes, comme nous pouvons peut-être le distinguer sur le lécythe conservé à Berne que nous avons mentionné ci-dessus (**Culte I-70**). Deux types de guirlandes sont peintes sur la stèle. Celle qui se situe le plus bas est la représentation d'une guirlande réelle, en matériel végétal, qui est accrochée à l'arrière du monument et se répand de façon lâche devant celui-ci. En revanche, ce que l'on distingue au sommet de la stèle, représenté sous forme de feuillage plus long et par un trait plus épais, formant une parfaite horizontale, se réfère manifestement à une version peinte de guirlande.

Il apparaît que les couronnes, les guirlandes végétales et les branches ont été préférées aux bouquets de fleurs ou à une fleur isolée pour les dépôts sur les tombes, du moins pour ce qui

²⁴² Voir *infra*, p. 59.

concerne les V^e et IV^e s. av. J.-C. Il est très rare, en effet, de voir des proches en visite à la tombe des fleurs à la main. Il faut garder à l'esprit, comme nous le découvrons au travers des sources écrites, que les couronnes et guirlandes ont pu aussi être composées de fleurs. Pourtant, dans les représentations, ce sont davantage des couronnes végétales au sens large – notamment de feuillage, de myrte²⁴³, une plante généralement consacrée aux divinités chthoniennes²⁴⁴ ou encore de persil²⁴⁵ – que notre œil peut éventuellement reconnaître.

Il existe malgré tout un lécythe isolé, conservé au Getty Museum de Malibu et daté de 460 av. J.-C. (**Culte I-22**)²⁴⁶, qui nous montre une fille venue apporter à la tombe un alabastré, offrande dont nous parlons dans le paragraphe suivant, mais aussi une fleur, qu'elle tient de sa main droite. Dans les textes également, l'allusion aux fleurs est moins importante que pour d'autres offrandes, comme nous l'avons vu²⁴⁷, mais nous permet de ne pas imaginer que l'artiste qui a peint le lécythe en question ait pu ajouter un détail fantaisiste à sa composition. Si les motifs de fleurs sont pour ainsi dire absents dans l'iconographie funéraire, il serait bon de regarder ce que symbolise la fleur en d'autres contextes. Comme l'a synthétisé N. Kei, le « signe floral » est associé au parfum, à la séduction, à la jeunesse et à la *charis*²⁴⁸. Odorante et gracieuse offrande que la fleur, nous pouvons le dire. La fleur trouve donc sa place dans cette représentation à de multiples titres. Elle s'accorde bien avec le statut de jeune personne de celle qui fait l'offrande²⁴⁹, avec l'importance des odeurs et des parfums pour les Grecs²⁵⁰, et peut justement faire écho à l'offrande apportée conjointement ici, l'alabastré, qui est un vase à parfum.

δ. Vases

Comme nous l'apprenait déjà la description du lécythe à fond blanc décoré par le Peintre de Bosanquet et conservé à Athènes (**Culte I-69**), les proches donnaient aussi fréquemment en offrandes à la tombe des vases²⁵¹.

²⁴³ Eur., *El.*, 324, 512, par exemple.

²⁴⁴ ROHDE 1987⁸, n. 40, p. 189.

²⁴⁵ « σέλινον », in Plut., *Timoléon* XXVI – mentionné par ROHDE 1987⁸, n. 40, p. 189. Le persil et non le « céleri », comme indiqué in GARLAND 2001², p. 171, s.v. « foral tribute ».

²⁴⁶ Il s'agit de l'un des premiers lécythes à fond blanc montrant une visite à la tombe avec dépôt d'offrandes. Le fait qu'un rehaut de blanc ait été utilisé pour distinguer la carnation féminine implique également qu'il s'agisse d'un lécythe à fond blanc parmi les plus anciens – OAKLEY et NEILS 2003, p. 299.

²⁴⁷ Cf. *supra*, p. 150 et s.

²⁴⁸ KEI 2007, p. 8.

²⁴⁹ « Dans la littérature comme dans l'iconographie ou la statuaire, la jeunesse, c'est la fleur, synonyme de beauté et de pureté, de fraîcheur » (BODIOU et MEHL 2008, p. 150).

²⁵⁰ Voir à ce titre BODIOU et MEHL 2008 en entier.

²⁵¹ Au sens moderne et traditionnel du mot.

Le vase le plus couramment rencontré au travers des représentations et dont on sait qu'il fut effectivement une offrande très prisée durant le V^e s. av. J.-C. est donc le lécythe (« λήκυθος » ou « λήκυθιον » dans sa version diminutive). Le lécythe était destiné à contenir de l'huile ou du parfum, ce qui est déjà attesté chez Homère (*Od.* VI, 79)²⁵². Parfois, pour en minimiser la quantité et donc le coût, les lécythes comportaient un petit compartiment intérieur associé à leur col, qui limitait la capacité de remplissage du vase (**ANNEXE VIa**). Le nom de ce vase très répandu entrait d'ailleurs dans de nombreuses expressions utilisées par les Grecs anciens, le sens de certaines d'entre elles nous échappant malheureusement aujourd'hui²⁵³.

Si quelques lécythes à décor et vocation funéraires de l'époque classique étaient réalisés en figures rouges, les autres relevaient cependant majoritairement du type « à fond blanc ». Cette technique²⁵⁴ désigne à l'origine les plus anciens lécythes qui étaient traités en figures noires ou au trait de contour sur un engobe blanc. La mise en place d'un fond clair sur les vases en terre cuite pour y apposer des motifs n'apparaît à Athènes qu'au VII^e s. av. J.-C. et ce n'est que vers 530 av. J.-C. que l'on utilise plus régulièrement cette technique et sur les lécythes plus particulièrement vers 510-500 avant notre ère, sous l'impulsion du Peintre d'Edimbourg. Au siècle suivant, celui de nos exemples, la technique de dessin évolue sur ces supports, si bien que l'on passe de la figure noire au dessin de contour ou de semi-contour, un principe combiné. Les progrès de la technique à figures rouges ont eu une influence sur l'évolution de celle à fond blanc. La teinte blanche du fond commença à être utilisée pour certains détails sur les figures également et des couleurs variées ont fait leur apparition. Avec le temps, la technique utilisée pour les lécythes à fond blanc s'est de plus en plus rapprochée de celle de la grande peinture. Le pied et le col de ces vases étaient eux, en revanche, toujours noirs. Les différentes couleurs utilisées ont disparu²⁵⁵ sur bon nombre des exemplaires qui nous sont parvenus, de sorte qu'alors seul le trait de contour reste visible. De par leur technique de réalisation même, ces vases excluaient tout usage quotidien et n'étaient destinés qu'à être déposés dans ou sur les tombes.

On voit des lécythes émerger de certains paniers à offrandes, comme par exemple sur un lécythe à fond blanc du second quart du V^e s. av. J.-C., aujourd'hui conservé au Fine Arts Museum de Boston (**Culte I-13**). Le vase n'est pas attribué, mais le fait que le sommet du monument funéraire soit représenté débordant sur l'épaule de celui-ci constitue un détail rare pour ce type de vase, qui fait penser au Peintre d'Athènes 1826, un artiste lié au Peintre de

²⁵² Où l'on parle d'huile pour se frotter après le bain, offerte à Nausicaa.

²⁵³ POTTIER 1877, s.v. « lecythus », in *DA* III/2, p. 1025.

²⁵⁴ Les explications qui suivent proviennent d'OAKLEY 2004, p. 6-8.

²⁵⁵ Cette polychromie devait être peu cuite, d'où la promptitude à s'effacer.

l'Inscription dans les premiers temps de sa production, comme le notait D. Kurtz dans son étude de 1975²⁵⁶. Pour en revenir aux lécythes, disons qu'ici nous en apercevons deux déposés dans le panier à offrandes. L'un est manifestement de type à fond blanc, avec col et pied peints en noir, ce qui crée une mise en abyme par rapport au vase accueillant la représentation. Le second apparaît en revanche entièrement noir, ce qui correspond à une réalité archéologique car, comme nous l'avons vu²⁵⁷, il existait des lécythes à figures rouges, donc avec un fond noir, dont certains ne comportaient des motifs que sur une partie très restreinte de leur surface²⁵⁸. Ce dernier modèle de lécythe est plutôt ancien, puisque bon nombre des vases dont il relève datent du début du V^e s.

Si le peintre n'a ici présenté qu'une version schématisée des lécythes, sans aller jusqu'à décorer leur panse, ce n'est pas le cas du Groupe du Revelstoke. En effet, sur un lécythe attique à fond blanc daté de 420 av. J.-C. et qui a été attribué à ce groupe sont représentés deux lécythes (**Culte I-74**). Un vieil homme appuyé sur un bâton, représenté tout à gauche, en tient un à la main. Il s'agit manifestement d'une offrande qu'il va consacrer à l'imposante stèle funéraire à large couronnement, duquel débordent des feuilles d'acanthes. Sont bien visibles le col et le pied du vase peints en noir, sa panse à fond blanc, ainsi que deux figures face à face. Le fait que chacune d'elles lève un bras pour se tenir la tête les désigne comme des proches en souffrance. L'autre lécythe est peint dans le champ, tout proche du coin supérieur gauche du monument funèbre. Les objets qui se trouvent dans le champ paraissent « flotter » dans celui-ci, ce qui est troublant au regard des spectateurs modernes que nous sommes. Bien qu'E. Pottier, dans son étude sur les lécythes blancs attiques, n'y ait vu qu'une convention de représentation dans le cas où les scènes en question ne pouvaient reproduire un intérieur de maison ou avoir un rapport avec la réalité²⁵⁹, d'autres hypothèses seraient pourtant de voir dans ce phénomène, en contexte funéraire, un rapport avec le concept de dernière demeure ou l'existence réelle d'enclos funéraires connus en Attique dès le début de l'époque classique, bien que le développement architectural et décoratif significatif de ces périboles intervienne surtout au siècle suivant²⁶⁰. Nous dirons donc que le second vase,

²⁵⁶ KURTZ 1975, p. 203.

²⁵⁷ Cf. **Culte I-29**.

²⁵⁸ Par exemple, au Metropolitan Museum of Art de New York, un lécythe du Peintre de Brygos montrant une musicienne (inv. 24.97.28) ou celui attribué au Peintre de Tithonos et qui porte une représentation d'Hermès (inv. 25.78.2).

²⁵⁹ POTTIER 1883, p. 18.

²⁶⁰ Cf. KOELLER 2008, p. 46 ; dans le *Contre Macartatos* de Démosthène en est évoqué un exemple qui semble extrême pour les contemporains du discours (vers 370/365 av. J.-C.) :

« (79) Il y a un monument funèbre qui est commun à toute la lignée de Bousélos : on l'appelle le monument des Bousélides ; c'est un vaste enclos à la mode antique (οἱ ἐρξαῖοι ἡνὸμίζον)⁴. Tous les autres descendants de Bousélos y reposent : Hagnias, Euboulidès, Polémon, tous ceux qui appartiennent à cette nombreuse famille, tous ont part à ce tombeau.

accroché au mur de péribole ou au mur symbolique de la dernière demeure, et apporté par un visiteur précédent, a lui aussi été détaillé par la main du peintre, sur le même modèle que l'autre offrande, si ce n'est qu'un seul personnage se lamentant apparaît ici.

Toujours dans l'optique de l'offrande qui établit un lien entre les morts et les vivants, et du tombeau qui est un point de rencontre entre eux, nous voyons sur un lécythe funéraire conservé à Boston (**Culte I-75**) une femme avec un lécythe à la main, qu'elle tend en direction d'un tombeau et plus précisément vers le sommet du monument, qui comporte une statue peinte figurant une femme assise. La femme vient de sortir le lécythe du panier qu'elle porte sur son autre bras et semble le montrer ou vouloir le donner à la femme sculptée qui représente normalement la défunte, comme pour lui signifier que cette offrande est bien pour elle et éventuellement la valeur de l'objet. Le lécythe n'est ici peint que sous forme de traits, il n'est absolument pas détaillé et se détache de fait à peine du fond blanc.

Au travers de tous ces exemples iconographiques, nous pouvons constater que le type de lécythe présenté en offrande est toujours le même. Il s'agit du genre de lécythe le plus fréquent, celui d'un vase cylindrique à panse élancée et haut col²⁶¹, que l'on appelle parfois lécythe « à épaule ». Ce même genre de vase est représenté une stèle funéraire contemporaine de ces lécythes à fond blanc. Le monument est dédié à une femme et serait conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (**Culte II-4**). La défunte y est sculptée assise de profil, brandissant devant elle un lécythe. Le récipient mis en valeur aussi ostensiblement et la solitude absolue de cette femme amènent à penser – hypothèse déjà imaginée par certains commentateurs et que nous avons évoquée concernant une autre stèle²⁶² – à une « réception » par un défunt d'un vase lui ayant été donné en offrande par ses proches encore vivants²⁶³, pour un lien créé entre les deux mondes, auquel les Grecs de l'Antiquité croyait fortement et qu'un artiste a ici rendu sensible.

Un monument funéraire va nous servir à faire le lien entre ce vase et le suivant que nous aimerions aborder. Il s'agit d'une stèle datée des alentours de 380 av. J.-C. et conservée à Athènes (**Monument II-16**). De nombreux objets, qui constituent tous de possibles offrandes à apporter à la tombe, s'y trouvent sculptés, et font dès lors office de dépôts rituels éternels à la tombe. Nous nous concentrerons sur les vases du premier plan. D'une part, des lécythes

(80) Seuls le père et le grand-père de Macartatos n'y participent pas : ils / se sont fait faire un monument séparé, à l'écart de celui des Bousélides. En quoi consiste, dites-moi, leur parenté avec Hagnias, sinon à avoir fait main basse sur ce qui ne leur appartient pas ? Que la maison d'Hagnias et d'Euboulidès, son cousin, devienne déserte, que le nom soit effacé, ils n'en ont jamais eu le moindre souci ».

(trad. L. Gernet, 1957, p. 122-123).

²⁶¹ Pour les autres types de lécythes, notamment plus globulaires, voir OAKLEY 2004, p. 5.

²⁶² Voir *supra*, p. 178.

²⁶³ FRIIS JOHANSEN 1951, p. 155, d'après Buschor (E.), *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1925, p. 176.

sont sculptés en miroir de chaque côté de la composition. Ce vase n'a pas été représenté qu'en contexte de visite à la tombe sur les supports céramiques, mais à également été sculpté sur certains marqueurs funéraires eux-mêmes. De nombreux autres exemples de ce type existent, mais pour notre corpus nous pouvons nous reporter aux fiches **Prothésis II-2** et **Monument II-13**. En ces deux lécythes a été sculpté un autre vase dont nous souhaiterions parler, à savoir une loutrophore.

La loutrophore (« λουτροφόρος »), grand vase au col élancé et servant à contenir de l'eau, qui se retrouve aussi bien en contexte nuptial que funéraire, correspond à un autre objet déposé sur les tombes. En dehors des exemples sculptés directement sur des marqueurs funéraires, dont nous possédons de nombreux exemples dans notre corpus (**Monument II-13**, **Monument II-16**)²⁶⁴, nous en voyons par exemple une sur un lécythe attique fabriqué vers 410-400 av. J.-C. et conservé au British Museum (**Culte I-76**). Il s'agit d'une loutrophore entièrement noire, déposée en partie haute d'un monument funéraire. En raison de sa présence en contexte de justes noces, on dit que les loutrophores étaient déposées au tombeau des jeunes gens morts trop tôt pour avoir connu le mariage. Cette idée apparaît surtout dans le texte du IV^e s. av. J.-C. *Contre Léocharès* (18), dû au Pseudo-Démosthène, qui parle de la tombe d'un certain Archiades²⁶⁵.

L'alabastre (« ἀλάβαστρος »)²⁶⁶, lui, est un vase à parfum²⁶⁷. Il fait également partie des objets que les proches apportent lors de leur visite à la tombe. Si son nom lui a été donné par l'albâtre, ce récipient pouvait aussi être réalisé dans des matériaux comme la céramique ou encore le verre, à l'image d'un exemplaire découvert sur le site macédonien d'Aineia (**ANNEXE LVIIb**).

Nous en voyons des représentations aussi bien sur les vases attiques, comme sur un lécythe à fond blanc du Groupe de Londres D 65, du second quart du V^e s. avant notre ère (**Culte I-77**), que sur ceux d'Italie du Sud.

Parmi ces derniers, nous pouvons citer une hydrie apulienne à figures rouges, conservée à Vienne (**Culte I-78**). Le monument funéraire représenté est ici une stèle associée à un tertre. C'est une femme arrivant sur la droite qui apporte l'alabastre, cette fois en le tenant par la panse. Sur une autre de ces hydries apuliennes du IV^e s., réalisée dans l'Atelier du Peintre de Varrese (**Culte I-72**), la femme apportant l'alabastre, tenu également par la panse, est située

²⁶⁴ Pour les exemples où nous considérons que la loutrophore, accompagnée d'autres offrandes potentielles, ne constitue par la représentation de ce vase comme marqueur funéraire lui-même.

²⁶⁵ Mentionné par V. Sabetai au séminaire de F. Lissarrague, INHA, 07/05/08.

²⁶⁶ Il tire son nom de certains exemplaires anciens réalisés en albâtre.

²⁶⁷ Il faut penser ici à de l'huile parfumée.

sur la gauche. Elle destine l'objet à un *naïskos* funéraire dans lequel sont représentés un homme et une femme.

L'alabastre est reconnaissable à son corps généralement cylindrique et allongé. Bien que doté d'une large embouchure plate, son col est étroit pour laisser s'écouler lentement le liquide contenu. Il existe au moins une représentation, sur un lécythe à fond blanc, de femmes visitant la tombe et oignant chacune la stèle d'huile au moyen d'un récipient de ce type²⁶⁸. Cela nous rappelle le traitement annuel réservé aux stèles des morts de Platées et accompli par l'archonte en personne²⁶⁹.

Il arrive également qu'on rencontre l'aryballe (« ἀρυβάλλος »)²⁷⁰ comme vase apporté en offrande. Ce vase est de taille restreinte et sa panse est globulaire. Comme l'alabastre, sa lèvre est de forme plate et élargie, tandis que son col est étroit. Il ressemble à « une bourse serrée à son ouverture » selon la description qu'en donne Athénée²⁷¹. Alternative aux plus populaires alabastres justement et surtout aux lécythes, l'aryballe servait aussi à contenir de l'huile, peut-être parfumée. Les représentations d'athlètes nous montrent souvent des jeunes hommes avec un récipient de ce type accroché au poignet. Bien que moins fréquent que les lécythes et les alabastres en contexte funéraire, il pouvait aussi à l'occasion faire office d'offrande au tombeau, d'après ce qu'un lécythe à fond blanc, découvert lors des récentes fouilles pour la construction du métro d'Athènes, nous laisse envisager (**Culte I-79**). Sur ce vase d'une trentaine de centimètres de haut, œuvre du Peintre de Munich 2335 et que les archéologues font remonter aux années 440-430 av. J.-C., est peinte une femme en visite à la tombe. Cette femme, de profil à droite de la stèle funéraire, tient de la main droite ce qui paraît être un aryballe stylisé, car représenté comme une sphère. Son bras est avancé et elle tient le vase au moyen d'une cordelette ou d'un ruban, amorçant sans doute le mouvement de déposer l'aryballe au pied du monument.

Un jeune homme, en bas à la gauche d'un *naïskos* funéraire peint sur un cratère à volutes apulien conservé à Genève, semble en apporter un à la tombe également (**Culte I-80**).

Comme un certain nombre d'autres offrandes, des alabastres ont parfois été sculptés sur des stèles, comme par exemple sur un exemplaire conservé à Athènes et daté de 380 av. J.-C. (**Monument II-16**), où deux alabastres sont montrés accrochés à une bandelette disposée à l'arrière-plan du relief.

²⁶⁸ Voir fig. 3348 in LECRIVAIN 1896, s.v. « Funus », in *DA* II/2, p. 1381.

²⁶⁹ Plut., *Aristide* XXI.

²⁷⁰ Il contient dans son nom le verbe « ἀρύω » : puiser.

²⁷¹ XI, p. 783 F, mentionné par SAGLIO 1877 (2), s.v. « Aryballos », in *DA* I/1, p. 453-454.

Un lécythe du Peintre de Bosanquet, conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (**Culte I-81**), nous permet de prendre en compte d'autres vases laissés en offrande au pied des monuments funéraires. Nous voyons, sur le plus haut degré conduisant à la stèle, trois lécythes du type courant déjà entrevu. Le troisième d'entre eux est renversé, ce qui confère à la scène un côté très réaliste, les offrandes précédemment apportées étant ensuite laissées à l'air libre, à la merci des éléments et éventuellement des indélégats²⁷². Un quatrième lécythe leur est associé, cette fois il est de type « aryballisque », c'est à dire comme tronqué par rapport à un lécythe standard, avec une panse beaucoup plus large, à l'image du lécythe de Ruvo que nous avons considéré plus haut concernant les *Adônia* (**Culte I-6**). Bien que beaucoup moins souvent représenté par les artistes, le lécythe aryballisque fut lui aussi courant à l'époque classique, du moins en Attique. Pour exemple, le Musée du Louvre en possède une cinquantaine d'exemplaires, en provenance d'Athènes²⁷³, de Corinthe²⁷⁴, d'Erétrie²⁷⁵, de Tarente²⁷⁶, de Nola²⁷⁷ ou encore de Cyrénaïque²⁷⁸. Les vases qui viennent d'Athènes ou de l'Attique datent du V^e s., tandis que ceux des autres parties de la Grèce propre et d'Italie du Sud datent plutôt du IV^e s. Parmi ces derniers, un vase assimilé au type du lécythe aryballisque fut aussi retrouvé à Myrina, en Asie Mineure²⁷⁹. Ce qui est le plus intéressant de regarder ensuite est le premier degré du monument tel que représenté par le Peintre de Bosanquet. En dehors d'un autre lécythe à épaule encore, c'est un autre récipient qui apparaît comme une offrande possible : une grande coupe ou *kylix*.

La *kylix* est également une offrande que l'on rencontre en Italie du Sud, comme nous pouvons le constater au travers de plusieurs amphores apuliennes, comme sur celle dont nous avons déjà parlé et qui est conservée à Amsterdam (**Culte I-43**). Sur ce vase, devant le podium qui constitue la base du monument funéraire, est non seulement accrochée une *kylix*, montrée ainsi à plat au spectateur, mais sont également disposées à l'avant, encadrant la coupe en question, deux amphores. Ces derniers vases sont des offrandes typiques d'Italie du Sud, si l'on en croit les sources iconographiques.

²⁷² Il existait cependant des textes d'imprécations et de malédictions à l'encontre de ceux qui viendraient perturber la sépulture et ce en Asie Mineure avant tout, voir chap. II. 3 – « Les monuments funéraires ».

²⁷³ Par exemple, Louvre n° CA 2516.

²⁷⁴ Par exemple, Louvre n° CA 489.

²⁷⁵ Par exemple, Louvre n° CA 546.

²⁷⁶ Par exemple, Louvre n° K 366.

²⁷⁷ Par exemple, Louvre n° K 218.

²⁷⁸ Par exemple, Louvre n° M 18.

²⁷⁹ Louvre Myrina n° 719. Un autre exemplaire de Ionie est, lui, daté du VI^e s. av. J.-C. : Louvre n° CA 1933. D'où sans doute, bien qu'il ne s'agisse de la collection d'un seul musée, le signe d'une faible diffusion en Asie Mineure de ce type de vase.

Il en va de même pour le canthare, un vase que l'on ne retrouve généralement pas au pied des stèles funéraires attiques représentées, alors qu'il est à l'occasion présent à proximité des monuments funéraires d'Italie du Sud, comme sur l'amphore apulienne du Peintre de Gravina, datée de la fin du V^e s. et déjà entrevue (**Culte I-67**).

Utilisée comme récipient pour faire des libations dans le contexte de l'Italie du Sud (**Culte I-43**), l'*oenochœ*, qu'elle soit celle avec laquelle on a fait des libations au préalable ou non, a en tout cas aussi fait partie des offrandes de vases consacrées à la tombe, puisque nous en voyons une sur un lécythe attique du Peintre de Sabouroff, daté du milieu du V^e s. et conservé à Berlin (**Culte I-89**). L'*oenochœ* prend place en deuxième position sur le degré supérieur du monument funéraire, accompagnée de trois lécythes et d'un autre vase, d'identification difficile²⁸⁰. Un vase de même type est également déposé, au côté d'un cratère en calice, sur le monument funéraire peint sur un cratère apulien du Groupe des Amphores de Sotheby, daté de 350-340 av. J.-C. (**Culte I-31**).

Enfin, si l'on regarde par exemple une amphore pseudo-panathénaïque à figures rouges des environs de 340-320 av. J.-C., en provenance d'Apulie et attribuée au Groupe de Bologne 572 (**Culte I-82**), un autre genre de récipient aux mains des visiteurs à la tombe nous apparaît encore. Sur l'amphore en question sont représentées deux femmes de chaque côté d'une stèle funéraire tout entourée de bandelettes et qui a pour base un podium au décor de méandres. L'objet qui nous intéresse est situé sur la droite. Dans cette partie de la composition est peinte une première femme, comme toujours de profil, tenant dans sa main droite un miroir et, dans la gauche, un vase non encore pris en compte jusqu'à présent. Celui-ci ressemble à un de nos « seaux » modernes, avec une panse qui s'évase un peu vers le haut, un rebord et une anse horizontale. Sur une amphore conservé à l'Antikenmuseum de Bâle apparaît un vase identique, bien que plus étroit, dans la main d'une femme peinte à la gauche d'un *naïskos* funéraire (**Culte I-83**). Il est aussi de même type sur le fameux « Hamilton vase » du British Museum, en réalité un cratère à volutes apulien, réalisé par le Peintre de Baltimore aux alentours de 325 av. J.-C. (**Culte I-84**). C'est ici une femme peinte sur la droite d'un *naïskos* funéraire qui tient en main ce genre de récipient.

Ce vase d'un autre type encore que ceux déjà évoqués est généralement appelé « situle », bien que le grec semble avoir indifféremment utilisé pour le désigner les noms d'« ἀντλεῖον », de

²⁸⁰ Un canthare pour A. Fairbanks (FAIRBANKS 1907, p. 187), une *plémochœ* pour D.C. Kurtz (KURTZ 1975, p. 208) ou encore une pyxide (Perseus Vase Catalog : Berlin V.I. 3262).

« γαῦλος » ou encore de « κάδος »²⁸¹. On imagine aisément, de par leur forme et de par la présence d'une anse mobile, unique ou double, que leur fonction générale ait été de puiser et de transporter des liquides. Dans le *De l'architecture* de Vitruve (X, 9)²⁸², par exemple, la mention des *situlos* fait référence à un réservoir que l'on remplit d'eau en les utilisant. Comme en témoignent les vases d'Italie du Sud, c'est dans cette région que la situle a été la plus courante. Parmi les situles apuliennes céramiques découvertes, nous pouvons citer les exemples conservés dans les Musées de Bologne²⁸³, Frankfort²⁸⁴ ou encore Sèvres²⁸⁵.

Pour remplir le même usage que la *situle*, la Grèce propre des périodes qui nous concernent possédait l'hydrie, vase qui est, lui, souvent représenté dans les scènes funéraires que l'on voit sur les vases attiques. Néanmoins, de rares exemples de situles, d'époque classique, ont été notamment retrouvés dans les fouilles d'Olympie²⁸⁶ et de Delphes²⁸⁷. Ces situles-là étaient faites de bronze, autre matériau très couramment employé pour ce type de récipient et également pour des exemplaires miniatures de ce genre de vase appartenant à du mobilier funéraire, comme on en a découverts à Délos²⁸⁸. Notons enfin que le Musée du Louvre expose une situle hellénistique en céramique, dont la provenance semble être Myrina, en Asie Mineure²⁸⁹.

Quant à savoir s'il faut classer la situle parmi les offrandes faites aux morts, nous répondrons par l'affirmative, sachant que des exemplaires en ont été retrouvés dans les tombes macédoniennes, par exemple. Celles que nous donnent à voir les images impliquent une le transport facilité d'une quantité de liquide, si bien que les situles, dans leur aspect utilitaire, convenaient parfaitement aux libations. Le vestige de situle en bronze daté de la seconde moitié du IV^e s. av. J.-C. que nous avons reproduit dans notre catalogue (**ANNEXE LVIIIb**) comporte qui plus est un bec verseur, qui confirme cette hypothèse.

Ε. Tissus

Un lécythe attique à fond blanc du Peintre de Sabouroff, de la deuxième moitié du V^e s. av. J.-C. et conservé au Musée de l'Université du Mississippi, présente une scène de visite à la

²⁸¹ GRENIER 1908, s.v. « situla », in *DA IV/2*, p. 1357.

²⁸² Mentionné entre autres sources in GRENIER 1908, s.v. « situla », in *DA IV/2*, n. 6, p. 1357.

²⁸³ Bologna, Museo Civico Archeologico, inv. 708.

²⁸⁴ Museum Fur Vor- und Fruhgeschichte, inv. Vfb587.

²⁸⁵ Musée de la Céramique, inv. 6899.

²⁸⁶ Cf. Furtwängler (A.), « Bronzen », in Asher (A.), (ed.), *Olympia*, T. IV, Berlin, 1890 : n° 868, p. 139, fig. 868.

²⁸⁷ Cf. Perdrizet (P.), « Bronzes », in Homolle (Th.), (dir.), *Fouilles de Delphes*, T. V, fasc. 1, Paris, 1908 : n° 432, p. 92, fig. 312.

²⁸⁸ Cf. tombe 81 (B 65), in BRUNEAU 1970, p. 482, fig. 120.

²⁸⁹ Louvre, inv. Myr 581.

tombe qui pose question (**Culte I-85**). L'artiste y a représenté une stèle funéraire à couronnement de palmettes et autour de laquelle des bandelettes rouges ont été nouées. De part et d'autre du monument sont visibles une femme et un homme. La femme à la tête penchée et le visage triste, ses cheveux sont retenus par un ruban violet et elle est vêtue d'un long chiton ceinturé. Elle a été peinte avec le genou droit fléchi et le pied placé vers l'arrière. Le dynamisme induit alors sert à évoquer l'arrivée à la tombe²⁹⁰. L'offrande qu'elle apporte s'apparente à une pièce de tissu de couleur verte, dont on voit un pan qui se détache, découvrant une bordure violette. L'offrande de tissu ou de vêtement semble au premier abord une hypothèse recevable, d'autant que la gestuelle nous pousse également dans cette voie, mais la scène qui nous occupe ne serait alors pas aussi rare et, surtout, le tissu serait sans doute présenté d'une tout autre façon. En effet, il est ici enroulé sur lui-même, à l'exception d'un pan bien visible. On s'attendrait à voir la pièce de tissu bien pliée en vue de son dépôt à la tombe, comme lorsque les jeunes filles d'Athènes apportaient à Athéna, lors des Panathénées, le *péplos* qu'elles avaient confectionné. Le tissu ici représenté pourrait davantage servir à protéger, à couvrir un autre type d'offrandes, mais donc ne nous pouvons malheureusement pas avoir d'idée précise. Il a pu être utilisé pour le transport d'un vase fragile. D'autant que la stèle manque cruellement d'offrandes de ce genre. Une offrande de nourriture serait également envisageable.

ζ. Oiseaux et poupée

Le Musée National d'Athènes conserve un lécythe à fond blanc des années 430 av. J.-C. sur lequel est peint un jeune homme apportant un genre d'offrande beaucoup plus étonnant, parce que vivant, à gauche de la stèle funéraire (**Culte I-86**). En effet, ce jeune homme enroulé dans un himation de couleur foncée – laissant tout de même découvrir une partie de son torse, son épaule, ainsi que son bras du côté droit – apporte au monument une cage à oiseaux. Cette sorte de cage renferme bien un oiseau – motif qui a donné son nom au Peintre du vase en question – qui relève des aspects morphologiques de la caille courante : petite, ventrue, un arc de cercle pouvant être dessiné de son bec à sa queue. Rien d'étonnant à cela d'ailleurs, si l'on sait que dans l'Antiquité, les cailles et les perdrix étaient appréciées au point d'être élevées par des spécialistes²⁹¹, des « coturnicuteurs ».

Ces animaux sont aussi emmenés à la tombe de façon libre, à moins qu'il ne s'agisse que d'un choix purement artistique. Un lécythe funéraire attique de 440 av. J.-C., conservé lui au

²⁹⁰ Non visible dans notre catalogue, se reporter à BEAZLEY ARCHIVE : 216769, par exemple.

²⁹¹ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 49.

Musée du Céramique, montre ainsi une femme assise à la gauche d'une stèle funéraire (**Culte I-87**). L'oiseau, d'un genre indéterminé, est ici perché sur la main droite de la visiteuse.

D'un autre genre encore, puisqu'assimilable à un canard et, en raison de sa taille, porté à bout de bras, un oiseau est également représenté sur un lécythe à fond blanc du Peintre des Triglyphes, réalisé vers 425 av. J.-C. (**Monument I-8**). A nouveau, la femme qui porte l'oiseau est peinte assise, à gauche de la tombe, tandis qu'un homme barbu se tient debout de l'autre côté.

Peut-on parler d'offrandes en ce qui concerne ces oiseaux ? Il est difficile d'imaginer que ces animaux étaient déposés là, de même qu'un vase ou qu'une couronne. Nous savons qu'avec les petits chiens, les oiseaux sont les animaux de compagnie les plus courants en Grèce antique. Si nous imaginons que les proches viennent visiter la tombe avec l'oiseau de compagnie du défunt, comme pour faire plaisir à ce dernier, on attendrait qu'ils fassent de même avec les chiens. Or, dans les scènes de dépôt d'offrandes et de visite à la tombe, pas de trace de canidés. Les chiens sont certes présents sur les stèles funéraires, aux côtés des enfants et des jeunes gens, comme sur la stèle de la petite Nikopolis de Smyrne (**Culte II-5**), mais aussi de nombreux exemples attiques d'époque classique²⁹². L'oiseau peut donc constituer, si ce n'est une véritable offrande, du moins un symbole funéraire, mais dont l'interprétation a longtemps été débattue. En 1883, dans son *Etude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, E. Pottier se faisait en effet déjà l'écho des hypothèses jusque-là évoquée : rapport au culte de Perséphone ou d'Aphrodite Libitina²⁹³ dans le cas des colombes, idée de renaissance et souvenir de la vie familiale, donc²⁹⁴. Dans les scènes de visite à la tombe, il est tentant de s'en tenir au rappel pour le défunt d'un animal qui a réellement pu être son compagnon durant sa vie ou qui plus généralement symbolisme sa jeunesse au moment de la mort. Ce motif, de même que sur les stèles funéraires qui figurent les défunts, pourrait très bien également être un indicateur du jeune âge des morts²⁹⁵ auxquels ont été offerts les vases – uniquement des lécythes attiques – portant des représentations où les oiseaux sont mis en scène.

En tant qu'objet associé lui aussi aux défunt(e)s jeunes, la poupée donnée en offrande sera également évoquée ici. C'est le Peintre de Thanatos qui a représenté sur un lécythe funéraire,

²⁹² Par exemple Athènes, MN, inv. 895.

²⁹³ Il semble qu'il y ait eu des confusions entre Aphrodite/Vénus et Libitina, déesse romaine de la mort et des funérailles (voir Horace, *Odes* III, 30).

²⁹⁴ POTTIER 1883, p. 20-21, citant Von Stackelberg, De Witte, Benndorf, Heydemann et Dumont.

²⁹⁵ Enfants et adolescents, qui ont les oiseaux pour animaux familiers, ces animaux signifiant avant tout la jeunesse des défunts – cf. Robert (L.), *Journal des Savants*, 1971, p. 87-91 ; HOLTZMANN (B.), *BCH* 96 (1972), p. 79 ; WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 49 (qui cite une exception, cependant) ; HOFFMANN 1992, p. 323.

dans les années 440 av. J.-C., une petite fille à la gauche d'un monument funéraire, tenant dans ses mains une poupée qu'elle porte en direction de la stèle (**Culte I-21**). La fillette, cheveux noués en chignon, vêtue d'une tunique sans manches et pieds nus, n'est bien entendu pas seule. Une femme, probablement sa mère, se tient à la droite de la stèle, portant un panier à offrandes sur son bras gauche. Le geste que fait la fillette ne permet pas de douter qu'elle veuille déposer cet objet à la tombe, comme elle voit faire sa mère. Ce serait là un cas rare de dépôt d'offrandes par de petits enfants représenté sur un vase. Nombreux sont les exemples de poupées en terre cuite présentes dans le mobilier funéraire des tombes. Le motif de la poupée est mis en rapport avec les enfants et les jeunes filles, tout comme l'étaient les chiens et les oiseaux. Il suffit pour s'en convaincre de regarder, outre le lécythe du Peintre de Thanatos, quelques-unes des stèles funéraires attiques d'époque classique les mettant en scène ensemble²⁹⁶. Plus qu'un jouet, il faut savoir que la poupée recèle une forte symbolique dans le monde féminin grec antique. Ainsi, un grand nombre en ont été consacrées dans les sanctuaires par des jeunes filles en passe de se marier. Il s'agit du rite de la *proteleia*²⁹⁷. Les filles font cela pour demander la garantie de l'intégrité de leur corps de femmes, dont le rôle premier sera de donner naissance à une nouvelle génération de citoyens²⁹⁸. Ce qu'il faut cependant retenir au travers du lécythe funéraire du Peintre de Thanatos est la confirmation de la fonction d'offrande de la poupée également. Nombreux sont les lécythes à fond blanc à avoir été réalisés sur commande et tout porterait à croire qu'ici, le vase était destiné à une petite fille et qu'il était émouvant d'en représenter une lui faisant offrande de sa propre poupée, dans le souci de se dire que la petite morte en aurait éventuellement l'utilité dans l'au-delà. Il se peut également qu'il faille y voir un symbole visuel comme une référence à la très jeune défunte, sans que l'intérêt intrinsèque de l'objet en question ne soit à prendre en compte.

η. Instruments de musique

Dans les collections antiques du Petit Palais, à Paris, est conservé un lécythe à fond blanc non attribué montrant une scène de *déxiôsis* à la tombe entre un jeune homme et un homme plus mûr, car barbu, tous deux enroulés dans leurs manteaux respectifs (**Culte I-88**). Il faut détourner le regard de cette scène principale – d'ailleurs beaucoup plus fréquente sur les reliefs funéraires que sur les vases – pour voir sur la gauche, un peu à l'arrière du lécythe, un

²⁹⁶ Par exemple : Malibu, Getty Museum, inv. 82.AA.135 ou Avignon, Musée Calvet, inv. E 31 ; ces deux stèles possédant d'ailleurs la particularité de comporter des reliefs de poupée et d'oiseau tout à la fois.

²⁹⁷ PAPAICONOMOU 2008, p. 699.

²⁹⁸ REILLY 1997, p. 164-165 ; PAPAICONOMOU 2006, p. 243.

instrument de musique peint dans le champ. L'instrument en question, très effacé à l'heure actuelle, est une lyre à six cordes et plectre associé²⁹⁹.

Pour rester dans le même type de support, à savoir les lécythes funéraires attiques, il est important de prendre en compte un vase visible à Berlin, attribué au Peintre de Sabouroff et réalisé aux alentours de 450 av. J.-C. (**Culte I-47**). Une lyre d'une taille particulièrement imposante est peinte posée sur la structure à laquelle mènent ces degrés, qui s'apparente à un podium ou à un autel³⁰⁰, aux côtés d'un coffret.

Bien qu'offrande assez rare, la lyre faisait aussi partie des objets déposés occasionnellement à la tombe en Italie du Sud, du moins si l'on en croit la vision que nous donne le Peintre du Louvre MNB 1148, au travers d'une loutrophore à figures rouges (**Culte I-89**). Il s'agit de la représentation du monument funéraire du personnage mythologique Niobé, que le Peintre a figurée, triste, dans un *naïskos* ouvert structuré par quatre colonnes ioniques. Il faut se reporter au haut du monument pour voir une lyre peinte en blanc accrochée soit de façon très lâche à l'acrotère d'angle végétal situé à droite ou juste placée dans le champ, comme on l'a souvent vu faire. L'instrument est reconnaissable, bien que caché en partie par un *kalathos* qui, lui, repose sur une ligne de sol peinte en pointillés. De la même façon, à l'opposé, est représentée une cithare.

Il arrive également que le *tympanon* fasse partie des objets apportés à la tombe en Italie du Sud, ce qui est par exemple le cas sur le vase Hamilton du British Museum (**Culte I-84**). Au revers de cratère à volutes est en effet représentée une visite à la tombe incluant quatre jeunes gens. C'est la femme peinte dans le coin inférieur du vase, à la gauche d'une stèle funéraire entourée d'une bandelette noire et d'une bandelette blanche qui tient l'instrument en question dans sa main gauche. Le *tympanon* est un instrument à percussion. D'origine orientale, il s'apparente à une sorte de tambourin composé d'une peau tendue sur un cercle de bois ou de bronze³⁰¹. L'objet était souvent décoré par la suite, comme l'est celui que le Peintre de Baltimore a représenté sur le cratère à volutes dit « Hamilton vase ».

Le *tympanon*, fréquent dans l'univers dionysiaque, n'est cependant pas réservé aux proches de sexe féminin puisque, parmi d'autres exemples, une amphore pseudo-panathénaïque du Groupe de Tarente 7013 nous donne l'occasion de voir un jeune homme avec cet instrument dans les mains, sur la face du vase qui présente à son registre inférieur une stèle funéraire entourée d'un homme et d'une femme (**Culte I-90**).

²⁹⁹ τὸ πλῆκτρον, ou : sorte d'archet pour les instruments à corde, généralement en ivoire ou en or.

³⁰⁰ RUPP 1980, p. 527.

³⁰¹ AVEZOU 1912, s.v. « Tympanum », in *DA V*, p. 559 et s.

D'un point de vue général, référence est faite ici à l'un des aspects de l'éducation des jeunes gens, celui de l'apprentissage de la musique.

De plus, nous avons déjà évoqué la vertu du chant et de la musique dans la Grèce antique et leurs possibles rapports avec l'au-delà également³⁰², si bien qu'il ne paraît pas étrange de retrouver la cithare et surtout la lyre, qui adoucit et purge l'âme et les passions³⁰³, dans le contexte des offrandes funéraires. Le *tympanon* s'inscrit également dans le contexte funéraire, si l'on sait que les Bienheureux en jouaient dans l'Hadès³⁰⁴. Pourtant, contrairement à la lyre, on ne peut parler de l'objet en lui-même donné comme offrande. En effet, il ne semble pas que le *tympanon* soit laissé à la tombe, il est toujours aux mains des proches qui en jouent ou vont en jouer. Il s'agirait donc plutôt de parler ici d'une offrande de musique, d'une offrande immatérielle pour parvenir au défunt en lieu et place de son tombeau.

θ. Coffrets, boîtes et *kalathoi*

Si nous nous remémorons maintenant le lécythe à fond blanc du Peintre de Sabouroff où une lyre faisait partie des offrandes déposées à la tombe (**Culte I-47**), nous avons précisé alors qu'un coffret était placé tout à côté. Il s'agit sans doute d'un coffret en bois, dont les clous servant à maintenir le couvercle ont été matérialisés par des petits cercles noirs. Ce genre d'objet est tout à fait rare dans les scènes funéraires attiques, alors que les vases d'Italie du Sud nous en offrent de multiples représentations, ainsi que du motif du *kalathos*.

Si l'on regarde le revers, cette fois-ci, de l'« Hamilton vase » (**Culte I-84**), on constate que le Peintre de Baltimore a peint pas moins de trois personnages tenant un coffret à proximité d'une large stèle funéraire entourée de bandelettes. De type souvent moins « construit » que le coffret visible sur le lécythe attique du Peintre de Sabouroff, ceux qui sont présents sur les vases d'Italie du Sud possèdent des formes et des décorations très diverses. Sur le vase Hamilton, deux jeunes gens en partie haute et en position assise en tiennent des exemplaires barrés par des diagonales. Dans les parties libres sont peints, pour le coffret de gauche des sortes de triangles, pour celui de droite des triangles composés de trois gros points. Les côtés des coffrets, surtout en ce qui concerne celui de gauche, sont légèrement convexes. Enfin, dans le coin inférieur droit, une femme porte un troisième exemplaire de l'objet, pour celui-ci parfaitement rectangulaire et plus allongé, sur lequel figurent des lignes horizontales.

Sur une amphore du Peintre de Ginosa, c'est une femme, de profil à gauche, qui apporte un grand coffre à la tombe (**Culte I-91**). Assez haut et tout juste encore rectangulaire, cet objet-là

³⁰² Cf. *supra*, p. 77 et s.

³⁰³ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 98.

³⁰⁴ Voir DELATTE (A.), « La musique au tombeau dans l'Antiquité », *RA* 1913.I, p. 331 et s. – mentionné in AVEZOU 1912, n. 47, p. 559.

est décoré de bandes noires et blanches alternées. Une variante de ce coffre est visible dans les mains d'une femme près d'une stèle funéraire surmontée d'un canthare au revers d'un cratère à volutes conservé au Musée du Louvre et qui est l'œuvre du Groupe des amphores de Sotheby (**Culte I-31**). Laissé couleur argile, le coffre est décoré de double lignes blanches entrecoupées de motifs de vagues, eux aussi peints en blancs. Son aspect, volontairement ou non, quelque peu arrondi, pourrait ici nous faire parler de corbeille ou de ciste, si l'on accepte une signification restreinte du mot. De l'autre côté du même vase, une femme située à droite porte dans sa main un objet similaire, bien que plus petit, ce qui nous pousserait à parler dès lors plutôt de boîte qu'autre chose.

Que pouvaient donc contenir ces coffrets aux mains des proches visitant la tombe peints sur les vases d'Italie du Sud ?

On penserait pouvoir se faire une idée grâce à un vase comme l'hydrie apulienne appartenant au Fletcher Fund de New York, montrant trois femmes occupées à garnir une stèle déjà bien pourvue en offrandes (**Culte I-28**). En effet, parmi ces dernières se trouve à droite, derrière la représentation d'un lécythe à fond blanc, un coffret typologiquement proche de ceux que nous voyons dans la céramique attique. Ce coffret est ouvert, ce qui laisse espérer d'en apercevoir le contenu. Il n'en est rien, mais on peut alors très bien imaginer que la couronne que tient en mains une femme tout à côté et que celle-ci s'apprête à poser au sommet du monument en provienne. Cela n'aurait pas de sens de laisser ce coffret ouvert s'il était déposé pour lui-même ou s'il contenait des offrandes destinées à y demeurer.

Dans le même esprit, sur l'amphore à figures rouges attribuée au Groupe de la Métope, autrefois conservée au Getty Museum de Malibu et récemment rendu à l'état italien (**Culte I-93**), de nombreux personnages prennent place autour d'un monument funéraire consistant en une colonne ionique peinte en blanc et surmontée d'un canthare. Le personnage qui nous intéresse est une femme assise à gauche de la scène, la tête tournée vers la tombe. Devant elle est posé un coffre ouvert, dont elle vient manifestement de sortir un alabastré.

Enfin, sur une hydrie à figures rouges conservée au British Museum où l'on voit deux femmes de part et d'autre d'une stèle (**Monument I-3**), le Peintre de Lipari, à qui l'on a attribué le vase, a placé dans les mains de la femme de droite une sorte de caissette dont on peut connaître le contenu. En effet, de manière bien visible dépasse de celui-ci des objets ronds qui s'apparentent à des œufs. Ce genre d'offrande n'est certes pas inédit en contexte funéraire, c'est pourquoi cette identification ne pose pas problème. Cependant, sur l'un de ces objets ronds sur deux, des traces de polychromie rouge sont encore discernables, c'est pourquoi nous

reparlerons plus précisément de ce qui peut accompagner ces œufs dans le sous-chapitre suivant³⁰⁵.

Voilà l'un des usages possibles des coffres et coffrets dans les scènes funéraires, celui d'emporter en particulier les offrandes fragiles que l'on va ensuite déposer au tombeau. Ils tiennent dès lors le rôle des grands paniers à offrandes bien caractéristiques sur les vases attiques, mais qui sont en Italie du Sud typologiquement très divers.

Quant aux boîtes très décorées et parfois arrondies ou convexes sur leurs bords, elles gardent davantage de mystère. Elles ne sont jamais représentées ouvertes. On sait que les corbeilles et les cistes servaient dans la vie courante au transport des aliments³⁰⁶, d'où une très probable semblable utilisation dans les scènes funéraires et pourquoi pas l'endroit où chercher les fameux gâteaux de miel dont on nous parle peu dans les textes³⁰⁷ et que l'on croit deviner dans certains paniers à offrandes sur les vases d'Italie du Sud³⁰⁸ ou encore dans la main de la femme présente à droite sur un lécythe funéraire attribué au Peintre de l'Inscription et conservé au Musée d'Art de Tampa³⁰⁹. D'ailleurs, les gâteaux faisaient également partie des objets sacrés contenus dans les cistes utilisées lors des cultes à mystères³¹⁰.

Un cratère à volutes apulien, décoré par le Peintre de l'Ilioupersis et que l'on date entre 370 et 350 av. J.-C. nous montre un *naïskos* funéraire abritant un jeune homme mélancoliquement penché au-dessus d'un *louterion* (**Culte I-94**). Sur la droite du monument, comme toujours de profil, est représentée une femme apportant cette fois un *kalathos* – corbeille haute et évasée – richement décoré. Cette femme est en train de déposer la corbeille tout près du monument, sans pour autant qu'on sache ce qu'elle contient, si tant est qu'elle contienne quelque chose.

Si l'on reparle désormais de la loutrophore apulienne à figures rouges, conservée au Getty Museum de Malibu et figurant le monument funéraire de Niobé (**Culte I-89**), nous avons déjà brièvement évoqué la présence d'un *kalathos* tout près d'une lyre. De ce *kalathos*-ci dépasse un objet : une pelote de laine. Cette offrande faite à Niobé correspond dès lors bien à ce que symbolise généralement cette corbeille servant de panier à laine et qui est souvent présente sur les stèles funéraires, à savoir les vertus domestiques et plus largement féminines d'une défunte. Que P. Zanker aille jusqu'à parler d'un symbole d'obéissance concernant cet

³⁰⁵ Voir la signification de ces offrandes *infra*, p. 72 et s.

³⁰⁶ LENORMANT (F.), s.v. « Cista mystica », in DA III/2, n. 2, p. 1205.

³⁰⁷ Cf. *supra*, p. 30. (*Lys.* 599 et s.).

³⁰⁸ Cf. *infra*, p. 74.

³⁰⁹ Inv. 86.79 (Joseph Veach Noble Collection).

³¹⁰ LENORMANT (F.), s.v. « Cista mystica », in DA III/2, n. 2, p. 1205 – notamment d'après Ar. *Thesmophoriazusae* 284.

objet sur les stèles funéraires hellénistiques de Smyrne paraîtrait assez difficile à appliquer ici, sachant l'*hybris* dont a fait preuve Niobé en osant se comparer à Lété, à moins qu'il ne faille voir là une démarche ironique de la part du Peintre.

Pour autant, nous ne pouvons pas attribuer la même symbolique à la corbeille qu'apporte une femme sur le cratère décoré par le Peintre de l'Ilioupersis (**Culte I-94**), puisque le défunt y est alors un homme et non une femme.

Tout porte alors à croire que les *kalathoi* visibles dans les scènes de visite à la tombe présentes sur les vases d'Italie du Sud ont pour partie la valeur symbolique courante que nous avons soulignée et pour une autre, la simple fonction de corbeille servant à apporter d'autres objets au tombeau.

Une hydrie apulienne de 360 av. J.-C., dont nous avons déjà commenté le coffret peint, nous offre une possibilité de réponse (**Culte I-28**). Un *kalathos* est en effet posé sur la droite du monument funéraire autour duquel s'affairent trois femmes. Dans le cas présent, des œufs sont peints comme posés sur la corbeille. Ils sont sans doute disposés ainsi par convention de représentation, pour indiquer au spectateur de la scène le contenu du *kalathos*.

1. Offrandes alimentaires

Les offrandes alimentaires faites à la tombe se composent principalement d'œufs et de fruits et nombreux sont les exemples céramiques qui nous en proposent des représentations.

Bien que des œufs en terre cuite aient été retrouvés dans de nombreuses tombes du monde grec³¹¹ et que des exemples en pierre aient par exemple été découverts à Rhodes et dans l'antique Théra³¹², en dehors des vases d'Italie du Sud il n'est pas évident de retrouver la trace de ces mêmes offrandes, véritables ou simulées, qu'ont pu déposer les proches à la tombe.

Il est vrai qu'il n'est pas non plus toujours possible d'identifier les offrandes contenues dans les grands paniers peints sur les lécythes funéraires attiques. Sur l'un de ces lécythes cependant, œuvre du Peintre de l'Inscription et conservé au Musée d'archéologie nationale de Madrid (**Culte I-95**), il est possible que l'objet rond tenu par la femme à gauche de la tombe soit un œuf³¹³ et que, comme nous le verrons faire ci-après sur certains vases d'Italie du Sud³¹⁴ et comme on le constate en particulier sur un cratère à volutes du Groupe de Berlin-Branca où le monument funéraire est similaire (**Culte I-110**), elle dépose celui-ci au sommet de la stèle surmontée d'un canthare.

³¹¹ OAKLEY 2004, p. 208.

³¹² KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 215 (aujourd'hui Santorin, dans les Cyclades).

³¹³ R. Garland et J. Oakley prennent en compte l'hypothèse (GARLAND 2001², p. 158 et OAKLEY 2004, p. 208), tandis que D. Kurtz parle d'un probable ruban roulé (KURTZ 1975, p. 203).

³¹⁴ Cf. *infra*, **Culte I-32**.

Les offrandes d'œufs ne sont vraiment mises en exergue que sur les vases d'Italie du Sud, où on les voit fréquemment et en grand nombre.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire en parlant des corbeilles, les proches peuvent apporter les œufs à l'aide de *kalathoi*, ce qui est par exemple aussi le cas sur une hydrie à figures rouges du Peintre de Lycurgue, visible au British Museum (**Culte I-96**). Le grand *naïskos* funéraire qui y est peint et qui reprend le schéma souvent rencontré sur les stèles funéraires d'époque classique est entouré d'un grand nombre de femmes. A gauche du monument, il en est une en partie haute qui a devant elle un *kalathos* qui contient entre autres des œufs. Juste en dessous, sur une autre ligne de sol, une femme en apporte, elle, dans un plat.

Il s'agit là d'une manière plus fréquente encore de transporter les œufs jusqu'à la tombe dans l'iconographie italiote, comme en témoigne aussi une amphore apulienne conservée à Naples (**Culte I-32**). Le peintre a représenté deux jeunes hommes encadrant un tombeau composé d'une base, d'un podium et d'un petit pilier, le tout surmonté d'un immense cratère à volutes. C'est le jeune homme de droite qui tient un plat rempli d'œufs, mais nombreux sont ceux qui ont déjà été déposés sur les trois niveaux constitutifs du monument.

L'œuf symbolise, en contexte funéraire, l'espoir en une renaissance, en une vie après la mort. Symboles de vie et de fertilité, rejoignant aussi l'œuf dans l'idée d'espérance, certains fruits font partie des offrandes alimentaires courantes.

A nouveau, les exemples sont beaucoup plus nombreux en Italie du Sud, bien qu'un lécythe du Peintre du Carré nous montre, parmi les membres d'une famille venue visiter une tombe, une femme, sur la droite, dans le panier à offrandes de laquelle sont visibles du raisin, ainsi qu'un autre fruit³¹⁵. Il apparaît aussi que, sur un lécythe à fond blanc du Peintre de l'Inscription conservé à Athènes, des grenades sont disposées dans le panier à offrandes que porte la femme peinte à droite de la stèle funéraire (**Culte I-97**).

Une fois encore, l'iconographie d'Italie du Sud a davantage mis en exergue les offrandes de fruits et surtout les grappes de raisin. Nous pouvons par exemple en apercevoir dans la main d'une femme peinte à gauche d'une stèle funéraire sur une amphore apulienne conservée à Milan (**Culte I-98**), aussi bien que dans la main d'une autre femme, peinte dans le coin supérieure droit d'un cratère à volutes de Bari réalisé vers 350-340 av. J.-C. (**Culte I-99**), tout près d'un *naïskos* funéraire, ou encore, toujours au mains d'une femme, placée à droite d'une stèle, sur un cratère à volutes du Groupe de Foggia conservé au Musée du Louvre et

³¹⁵ Voir OAKLEY 2004, fig. 130.

chronologiquement postérieure, puisque peint dans le dernier quart du IV^e s. av. J.-C. (**Culte I-24**).

La présence des grappes de raisins dans le contexte de la visite à la tombe et du dépôt d'offrandes est indiscutable – signifiant peut-être, dans sa condition d'objet dionysiaque, que le défunt était un initié de ce culte – mais il est en revanche moins de documents impliquant la représentation de grenades. Cependant, comme nous l'avions déjà évoqué dans le sous-chapitre précédent, sur l'hydrie du British Museum attribuée au Peintre de Lipari et qui montre deux femmes, dont l'une, pleine de tristesse et d'angoisse, peinte sur la droite d'une tombe, tient dans la main droite une caissette (**Monument I-3**). Dans cette caissette sont contenus des œufs, conventionnellement disposés en une rangée sur le bord, mais les traces de polychromie rouge surhaussant le blanc sur un élément sur deux font largement penser à une rangée non pas d'œufs seuls, mais d'œufs et de grenades alternées.

La grenade revêt elle aussi un caractère funéraire et ce par rapport à la mésaventure de Perséphone aux royaume des morts, telle qu'elle est racontée dans l'hymne homérique à Déméter.

Enfin, sur certains vases d'Italie du Sud, il nous semble discerner de probables offrandes de gâteaux. En effet, sur deux amphores à apuliennes conservées à Naples au moins (**Culte I-60**, **Culte I-29**), ce que les femmes peintes à la gauche de tombeaux apportent dans des plats ou des paniers peu profonds n'a pas tout à fait la forme que peuvent avoir les œufs représentés ailleurs. Les objets sont arrondis, certes, mais paraissent un peu plus larges et plus plats, d'où un possible assimilation à des gâteaux ronds au miel. Nous les avons vus mentionnés chez Aristophane³¹⁶. Un scholiaste du texte, ainsi que la Souda précisent qu'ils étaient utiles aux morts pour amadouer Cerbère à l'arrivée aux Enfers³¹⁷.

Les gâteaux sont plus facilement reconnaissables lorsqu'ils ont la forme pyramidale qu'ils peuvent parfois revêtir et tels qu'ils sont sculptés à l'occasion sur les stèles funéraires associées à la thématique du *Totenmahl*, mais il ne nous semble pas en trouver dans les exemples céramiques en notre possession.

Ces offrandes alimentaires trouvent un parallèle à l'heure actuelle en Grèce dans les *kolliva* (**ANNEXE VIb**), des galettes faites à base de blé et que les femmes confectionnent lors de commémorations collectives, mais également individuelles des morts³¹⁸.

³¹⁶ Voir *supra*, p. 30.

³¹⁷ Cf. OAKLEY 2004, p. 208.

³¹⁸ SERAIDARI 2005.

κ. Armes et accessoires d'athlètes

Des éléments de panoplie militaire pouvaient aussi être déposés à la tombe. Les témoignages iconographiques le corroborant proviennent de plusieurs régions de la Grèce.

Ce ne sont pas les vases attiques qui nous en offrent le plus d'exemple cependant, sur un lécythe du Peintre de Thanatos en provenance d'Ampelokepoi et aujourd'hui conservé au British Museum (**Culte I-100**), qui montre Hypnos et Thanatos emportant le corps d'un soldat défunt, est associé à la stèle funéraire représentée au deuxième plan un casque corinthien³¹⁹.

Sur un autre lécythe attique à fond blanc, du troisième quart du V^e s. av. J.-C. (**Culte I-101**), c'est une épée dans son fourreau qui est accrochée à la stèle funéraire. Soit cette épée se réfère à la condition de soldat du défunt, soit nous pourrions y voir une allusion à la vengeance, celle que les proches se jurent de mener lorsque l'un des leurs a été assassiné³²⁰. Mais les textes parlent d'épée plantée à la tombe et celle-ci est soigneusement accrochée à la stèle.

Sur un couvercle de sarcophage peint et trouvé à Tragilos, en Macédoine, il s'agit bien en revanche d'une épée plantée dans le monument funéraire devant lequel se lamente une femme (**Prothésis IV-14**). Il faudrait alors qu'une source écrite nous confirme que dans cette région également, ce symbole de vengeance était une réalité.

Enfin, sur les vases d'Italie du Sud, il est également possible de voir des armes déposées à la tombe, comme par exemple sur une amphore à figures rouges du Peintre de Ginosa où nous voyons un édicule funéraire³²¹ où ont été placés un casque, accroché à l'architrave, ainsi qu'un grand bouclier posé en diagonal.

Les boucliers se rencontrent souvent dans les scènes de visite à la tombe de la région. Pour preuve mentionnons encore une amphore apulienne conservée à Naples où est peint un monument funéraire de type pilier (**Culte I-29**). A proximité immédiate apparaît dans le champ un bouclier, représenté en partie seulement, comme si le reste de l'objet était caché sous la frise supérieure du vase encadrant la scène.

Disons aussi que, concernant les boucliers, il est parfois difficile de savoir si les jeunes gens qui sont proches des tombeaux apportent ce genre d'objet en offrandes ou si les boucliers leur appartiennent. Nous évoquerons un exemple du moins où la situation semble plus claire. Il s'agit d'un cratère à volutes daté de 350-340 av. J.-C. et qui est l'œuvre du Peintre de Copenhague 4223 (**Culte I-80**). Le monument funéraire peint est de type *naiskos* et présente une sculpture de jeune homme accoudé à un *louterion* et jouant avec son chien. Un jeune homme placé en haut à droite tient un bouclier de la main droite. Contrairement à d'autres

³¹⁹ HOLTZMANN et PASQUIER 1998, p. 191.

³²⁰ LECRIVAIN 1896, s.v. « Funus », in *DA* II/2, p. 1375.

³²¹ PONTRANDOLFO et al. 1988, p. 193.

vases où les jeunes gens se servent de boucliers pour s'appuyer, ce qui fait douter de la destination de l'objet, ici le visiteur approche le bouclier au tombeau, comme s'il allait l'y accrocher.

Le doute intervient de la même façon avec des cuirasses que les jeunes hommes près des tombeaux portent sur leurs genoux, comme sur un cratère à volutes du Peintre de Capodimonte, visible au Musée du Louvre (**Culte I-34**). Ces objets sont-ils des offrandes ou qualifient-ils les personnes présentes ?

Si le cas est tendancieux, nous pouvons pourtant affirmer que les cuirasses faisaient partie des dépôts funéraires possibles en Italie du Sud, puisque sur un cratère à volutes de 340-320 av. J.-C., le Peintre de Ganymède a représenté une cuirasse accrochée au centre de l'architrave d'un *naïskos* funéraire (**Culte I-102**). De par sa position tout d'abord, rien ne permet de douter que l'objet est une offrande faite dans un second temps et qu'elle a été déposée à la tombe, d'autant qu'elle n'a rien à faire avec la scène sculptée ou peinte dans le monument, qui montre un homme barbu et assis en présence de son jeune serviteur.

Il semble aussi que, sur un cratère à volute d'une collection privée de New York, des jambières aient été accrochées dans un second temps, en tant qu'offrandes, au monument funéraire offrant une statue de cavalier à notre vue (**Culte I-73**).

Outre les offrandes au premier abord typiquement masculines que sont les armes – nous disons au premier abord, car les *gender studies* et certaines découvertes des tombes féminines nous ont fait nuancer ce genre de propos – nous pouvons également classer parmi les offrandes au tombeau tout le matériel associé aux athlètes.

Un lécythe funéraire attique, conservé à Boston et attribué à l'entourage du Peintre de Thanatos, présente un monument funéraire des plus surprenants, mais dont nous ne commenterons que la partie haute pour l'instant (**Culte I-19**). Au sommet du tombeau sont sculptées deux figures d'athlètes de type polyclétéen³²² et tournées l'une à gauche et l'autre à droite. L'athlète de gauche tient dans la main un strigile, auquel fait écho un disque décoré de *triskeles* déposé en offrande à la tombe et peint accroché dans le champ à gauche de celle-ci. Notons que de l'autre côté du monument, à proximité de la seconde sculpture athlétique est peinte une lyre, si bien que les objets déposés à la tombe que sont le disque et la lyre, mis en correspondance avec les sculptures funéraires, servent à évoquer deux des aspects fondamentaux de la *paideia* : l'exercice physique et la musique.

La référence à l'exercice physique peut se faire au travers d'autres accessoires du genre déposés à la tombe, comme par exemple sur un lécythe du Peintre de Vouni réalisé vers 460

³²² KURTZ 1975, p. 210.

av. J.-C. (**Culte I-62**). Y sont peints non pas une, mais deux stèles funéraires reposant sur une base marron chacune et non une base commune, comme on l'a parfois dit³²³. Cette grande proximité des deux stèles faisant sans doute référence aux enclos funéraires de type familial, ou encore social, tels qu'on peut les trouver dès le début de l'époque classique et en particulier en Attique³²⁴. Le procédé de ces périboles y prend d'ailleurs encore davantage d'importance au IV^e s. av. J.-C., ce à quoi une inscription funéraire contemporaine fait également écho en sa partie finale :

« (...) – τάφο δ' ἐπὶ δεξιᾷ, μήτηρ, κείμεναι σῆς φιλίας οὐκ ἀπολειπόμενος »³²⁵.

Si nous revenons au lécythe en question (**Culte I-62**), disons que la profusion de bandelettes qui s'y fait jour manque parfois de nous faire oublier d'observer les autres parties constitutives des monuments funéraires en question. Ainsi, la base de la stèle de droite, plus haute que celle de la stèle de gauche, nous montre des offrandes très intéressantes. Parmi les objets accrochés à cette base, nous trouvons en premier lieu des haltères. Ce mot ne recouvrait pas alors la même réalité qu'aujourd'hui car, comme nous pouvons le voir sur le lécythe en question, les *halteres* consistaient en des sortes de masse faites pour être tenues en mains. Cet accessoire servait avant tout aux athlètes pratiquant le saut en longueur, qui les utilisaient pour décupler leur élan, comme nous le voyons représenté sur plusieurs vases³²⁶. A la droite des haltères est placé un vase que nous avons déjà rencontré, l'aryballe, dans sa forme la plus globulaire et pourvu d'un petit lien, comme nous en voyons souvent au poignet des athlètes. Enfin, peu visible, mais pourtant bien présent, un strigile est également représenté suspendu à la base de la stèle funéraire. L'aryballe, qui contenait l'huile dont s'enduisaient les sportifs, et le strigile, sorte de racloir en métal nécessaire à racler l'huile, le sable et la sueur, ont souvent été sculptés, ensemble ou séparément, sur les stèles funéraires attiques de jeunes hommes à l'époque classique³²⁷.

Enfin, bien qu'extrêmement rares, la présence de tablettes à écrire accompagnées de leur stylet dénote à priori également l'appartenance d'un défunt au sexe masculin³²⁸. Nous en

³²³ KURTZ 1975, p. 207.

³²⁴ KOELLER 2008, p. 46.

³²⁵ Stèle n° 74 in *GaE* 1970, p. 149-150 (pl. 30) / milieu du IV^e s. av. J.-C. (Athènes, MN, inv. 1016) :

« Telemachos, son of Spoudokrates, from Phlya.

Hierokleia, daughter of Opsiades, from Oion.

O man that for your ever-remembered virtue won great praise among your fellow-citizens and are sorely missed by your children and dear wife. – I lie, mother, on the right of your tomb, still not removed from your love ».

³²⁶ Voir par exemple le dessous d'une coupe à figures rouges en provenance d'Athènes, de la première moitié du V^e s. et conservée au Musée du Louvre (inv. G 292) ou encore celui d'une autre coupe à figures rouges de même provenance, visible à Kassel (Staatliche Museen, inv. T 664).

³²⁷ Voir par exemple *CAT* 1.879, 1.825, 1.935, etc.

³²⁸ CASSIMATIS 1998, p. 318.

voyons par exemple peintes dans le champ, à l'arrière-plan d'une stèle, au revers de l'amphore du Peintre du Casque conservée au Musée du Louvre (**Culte I-25**).

λ. Miroirs

L'un des objets représentés dans le champ dans certaines scènes de visite à la tombe en Attique et qui tend à nous rappeler l'univers domestique du défunt est le miroir. Cependant il ne sera utile d'en parler plus avant qu'en ce qui concerne l'iconographie italote où l'on comprend que l'accessoire relève d'une signification différente et sans doute plus complexe.

Dans les scènes de visite à la tombe peintes sur les vases d'Italie du Sud, le miroir n'est pas accroché dans le champ, mais est généralement tenu en mains par l'un ou l'autre proche. Un cratère à volutes apulien, du Groupe des Amphores de Sotheby et daté de 350-340 av. J.-C (**Culte I-31**), semblerait faire exception puisque sont visibles, de part et d'autre du tombeau d'un jeune homme, une lyre et un grand miroir. Ce dernier est en réalité une patère, comme le laissent comprendre sa taille et sa forme concave³²⁹, un objet facile à confondre avec un miroir mais qui, contrairement au miroir, peut être peint déposé à la tombe. Nous pouvons en voir une tenu en mains par un jeune homme en visite à la tombe sur un cratère à volutes du Peintre de Copenhague 4223 (**Culte I-92**), par exemple, alors que c'est bien un miroir que la femme de l'autre côté du *naiskos* brandit, elle.

Comme l'a déterminé H. Cassimatis, dans l'iconographie italote les miroirs à manche sont à classer en trois catégories : ronds, ovales et rectangulaires³³⁰, certains comportant une ombre en leur centre. Les miroirs de forme rectangulaire sont cependant très rares³³¹, le témoignage archéologique le plus ancien de miroir quadrangulaire que nous possédons – dans une tombe tarentine – ne remonte d'ailleurs qu'à la fin du IV^e s. av. J.-C.³³², et ce sont sans conteste les miroirs de forme arrondie que nous retrouvons le plus souvent dans les représentations.

Sur une hydrie apulienne richement décorée par le Peintre de Lycurgue et conservée au British Museum (**Culte I-96**), un *naiskos* funéraire abrite une représentation de maîtresse et de servante. L'objet arrondi et décoré sur son pourtour que la maîtresse assise tient par le manche est un miroir. Une femme située tout à droite, venant visiter la tombe en tient un similaire dans sa main droite. Cette personne l'apporte à la tombe, si bien qu'il n'est pas destiné à sa propre personne mais, en tant qu'objet relevant au premier abord de l'univers

³²⁹ CASSIMATIS 1998, p. 307.

³³⁰ CASSIMATIS 1998, p. 305.

³³¹ Cf. n. 14, p. 305, in CASSIMATIS 1998.

³³² CASSIMATIS 1998, n. 14, p. 305.

féminin, rien d'anormal à ce que cette femme le dépose en offrande au tombeau d'une défunte dont on souhaite vanter la beauté éternelle.

L'hydrie apulienne du IV^e s. av. J.-C., œuvre probable du Peintre l'Ilioupersis et conservée à Naples (**Culte I-106**), pose déjà plus de questions, puisqu'à l'intérieur du *naïskos*, la scène n'est pas celle, traditionnelle, de la défunte assise tenant un miroir à la main, mais celle-ci y a été représentée debout tenant d'un côté un éventail et de l'autre un coffret avec une bandelette, tandis que deux miroirs sont suspendus à l'intérieur du monument funéraire.

D'ailleurs, notons qu'il n'y a pas non plus qu'aux tombes des femmes que proches et amis apportent des miroirs³³³, car sur un cratère apulien à volutes de 320 av. J.-C., œuvre du Peintre de Capodimonte (**Culte I-34**), les deux femmes parmi les quatre jeunes gens peints à proximité du *naïskos* funéraire ont apporté avec elles des miroirs ronds. Or ici le monument est celui d'un homme et non d'une femme. Cet exemple nécessite peut-être de chercher une autre signification du miroir, objet en rapport avec la beauté des femmes et de façon plus générale la toilette et sans doute aussi, de manière plus profonde, avec les notions de temps et de néant³³⁴. D'autant que souvent, ces objets sont tenus en mains de façon surprenante, très tendue, et comme placés à équidistance entre le visiteur et le tombeau ou alors un peu plus proches de ce dernier.

Le cas se retrouve par exemple avec une amphore pseudo-panathénaïque apulienne de 325-300 av. J.-C., visible au Musée du Louvre (**Culte I-90**), où, au registre inférieur de la composition, les deux femmes encadrant la tombe tiennent des miroirs ronds. Seule celle de gauche cependant tend le sien en direction du monument.

En revanche, sur une amphore apulienne décorée par le Peintre du Casque (**Culte I-25**), les deux femmes de part et d'autre d'une stèle funéraire tiennent des miroirs ronds, levés en direction de celle-ci. Elles accomplissent toutes deux un geste semblable qui a l'air de faire sens, mais paraît un peu étrange aux yeux des spectateurs modernes que nous sommes.

Les femmes ne sont pour autant pas les seules à agir ainsi, ni avec les miroirs ronds exclusivement, puisque sur une amphore du Groupe de Ginosa (**Culte I-103**) notamment, c'est un jeune homme placé à droite d'une stèle qui fait ce geste, avec un miroir ovale, et que sur une *pélîkè* apulienne attribuée au Peintre des Enfers et datée entre 340 et 330 av. J.-C. (**Culte I-107**), un jeune homme et une jeune fille font le même geste de placer un objet entre leur visage et la stèle funéraire. Lui un miroir rond et elle ce qui semble être une patère (?).

³³³ Sur les lécythes attiques aussi des miroirs sont présentés alors même que le mort est un homme, voir par exemple Musée du Louvre, inv. L 90 (MNB 1729).

³³⁴ CASSIMATIS 1998, p. 311-312.

En particulier lorsque le motif est symétrique, c'est à dire que deux femmes munies de miroirs encadrent un monument funéraire, généralement de type stèle, on a la forte impression d'une interaction entre les personnages et la tombe, *via* les accessoires en question. Il y a vraisemblablement là la recherche d'un lien ou d'une vision. Sans doute avec l'au-delà, avec le mort ou peut-être les dieux, qui pourraient apporter des réponses à leurs questions, bien que cette démarche soit toute chargée de transgression. Cette croyance se nomme la « catoptromancie », la divination par l'intermédiaire des miroirs, dont la plus ancienne notion dans un texte grec pourrait se trouver dans les *Acharniens* d'Aristophane (1128 et s.)³³⁵. C'est à un miroir peut-être bien détourné de sa fonction première, un miroir qui ouvre « une brèche dans le décor des 'phénomènes' », manifeste « l'invisible », révèle « le divin » et donne à voir « dans l'éclat d'une mystérieuse épiphanie », comme l'écrivait J.-P. Vernant à propos de l'objet fixé dans le temple de Lykosoura³³⁶, que nous avons affaire.

Disons encore au passage qu'une hydrie campanienne, en provenance de Cumae et conservée aujourd'hui à Newark (**Culte I-104**), peut nous aider à renforcer l'idée d'une signification plus profonde de l'objet apparemment banal qu'est le miroir. En effet, ont été peints sur ce vase un *naïskos* funéraire montrant une femme tenant un miroir, de chaque côté duquel sont présents à gauche une femme et à droite un soldat. Ce qui est intéressant aussi bien que troublant est la manière qu'à la défunte représentée de tenir son miroir. Il est tenu loin d'elle, presque comme s'il devait servir à la femme rendant visite au tombeau³³⁷, si bien que les regards et le centre du miroir se rejoignent sur un seul et même axe qui met l'objet en valeur et ne peut que nous conduire à y trouver un sens plus profond que celui d'être un simple instrument de toilette, symbole possible de la beauté et de la féminité.

Dans le cas où des attributs dionysiaques s'ajoutent à la scène, comme par exemple la situle, que l'on trouve sur une amphore du Groupe de Bologne 572 visible au Musée du Louvre (**Culte I-82**), le rite pourrait alors associer dans le cas précis les notions souvent complémentaires de « catoptromancie » et d'« hydromancie »³³⁸ et d'une manière générale avoir un lien avec le culte de Dionysos-Zagreus³³⁹. Le miroir permet en effet à Dionysos de sortir de lui-même et d'envahir tout l'univers, nous apprennent les textes de Proclus et Olympiodore³⁴⁰. Il est également question, chez Plotin, d'une comparaison entre les âmes attirées sur la terre par la contemplation de leur image et de Dionysos, lui aussi fasciné par

³³⁵ DELATTE 1932, p. 133.

³³⁶ VERNANT 2007³, p. 118.

³³⁷ SMITH 1976², p. 142.

³³⁸ DELATTE 1932, p. 136.

³³⁹ CASSIMATIS 1998, p. 327 et s. – autres instruments du culte dionysiaque parfois associés au miroir : le canthare, le tambourin et les grappes de raisin.

³⁴⁰ DELATTE 1932, p. 153.

son reflet³⁴¹. Les proches et/ ou les défunts seraient alors des initiés du culte de Dionysos-Zagreus. Comme le précise aussi H. Cassimatis³⁴², la présence d'un satyre près à effectuer une libation sur une stèle au côté d'un jeune homme tenant un miroir sur un cratère de Naples permet un autre rapprochement encore entre le miroir et l'univers dionysiaque, qui ajoute aux arguments pour l'hypothèse d'un rite funéraire lié à Dionysos et nous dirions plus encore, d'une croyance en un au-delà particulier et dans la possibilité d'établir un lien plus poussé entre vivants et défunts. Quant à l'éventail que tient la femme située à gauche sur l'amphore du Group de Bologne 572 (**Culte I-82**), mais que l'on retrouve aussi sur d'autres vases italiotes associé à d'autres objets (**Culte I-94**, **Culte I-65**, **Culte I-108**, etc.), il faut dire que sa signification en contexte funéraire laisse perplexe.

μ. *Diphros*

Sur quelques lécythes attiques a été déposé à la tombe un petit meuble simple et d'utilisation courante, sorte de tabouret sans dossier, destiné à rappeler son univers domestique à la défunte, un *diphros*.

Le Peintre d'Achille³⁴³ en a représenté un sur un lécythe à fond blanc conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Le *diphros* surmonte le monument funéraire, au-dessus d'un *kalathos* et de bandelettes (**Culte I-51**). Tout comme la corbeille à laine ici, le *diphros* est associé à l'univers domestique et donc féminin, qu'il sert à symboliser³⁴⁴. Ils servent de plus à personnifier la défunte³⁴⁵, que l'on peut aisément s'imaginer de son vivant au sein de l'*oikos*, occupée à travailler la laine. Une scène que nous retrouvons d'ailleurs sculptée sur un certain nombre de stèles funéraires attiques de l'époque classique³⁴⁶. Ajoutons que si le Peintre d'Achille a manifestement représenté des offrandes déposées sur la tombe au travers de ce *diphros* et de ce *kalathos* notamment, le jeu des images pourrait nous faire prendre parfois pour des offrandes des parties constitutives du monument, voire le monument lui-même. En effet, nous vient à l'esprit un marqueur funéraire d'époque classique en forme, non pas de *kalathos* et *diphros* associés, mais de *kalathos* et de coffret (**ANNEXE VI bis**). Si un peintre les avait intégrés dans une scène de visite à la tombe, en les plaçant sur une petite base ou une stèle, cela aurait pu être trompeur.

³⁴¹ Plotin, *Ennéades* IV, 3, 12 – mentionné in CASSIMATIS 1998, p. 304.

³⁴² CASSIMATIS 1998, p. 327.

³⁴³ Pour un exemple similaire par le même peintre, voir un lécythe funéraire du Musée de Picardie, à Amiens (inv. 3057.172.33) – fig. 33.3 in KURTZ 1975. Pour un exemple par le Peintre de Thanatos, voir un lécythe funéraire du Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 12.229.10).

³⁴⁴ OAKLEY 2004, p. 173.

³⁴⁵ LISSARRAGUE 1995, p. 96.

³⁴⁶ Voir par exemple, CAT I. 309.

Pour en revenir au *diphros* en particulier, le Peintre de Bosanquet, lui, a choisi de représenter une esclave éthiopienne³⁴⁷ apportant, en s'aidant de sa tête, cet objet à la tombe (**Culte I-105**).

Avant de laisser là cette présentation des principales offrandes funéraires des zones du monde grec qui nous concernent, disons encore qu'il existe au Musée du Louvre un lécythe à fond blanc, daté entre 475 et 450 av. J.-C., mais pour l'instant non attribué, qui prend pour principal et seul sujet les offrandes faites à la tombe (**Culte I-109**).

De façon surprenante, le « cadrage » est ici centré sur les degrés d'un monument funéraire qu'on ne peut que deviner, là où sont déposés de nombreux objets apportés en offrandes, à savoir une lyre, deux alabastres et deux lécythes, ces derniers impliquant une fois de plus une mise en abyme du support. Tout le propos de cette composition était de montrer le sort que subissent les offrandes déposées en plein air, puisque les vases sont représentés comme étant tombés au sol ou penchés les uns contre les autres. Ni amis, ni proches du défunt auquel appartenait cette tombe ne sont présents, contrairement aux scènes que nous avons rencontrées tout au long de ce chapitre. Le délaissement de la tombe se fait d'autant plus ressentir que les mauvaises herbes commencent à envahir l'environnement du monument. Bien que cela s'oppose à la volonté farouche de faire perdurer les personnes défunt(e)s dans les esprits pour l'éternité au travers des tombes et du soin qui leur est accordé, on a voulu faire référence à une autre réalité possible ici, celle de l'oubli et de l'abandon.

Nous avons pu constater que le calendrier grec antique incluait plusieurs fêtes dédiées aux morts. Parmi elles, des fêtes consacrées aux défunts en général et exclusivement à eux (*Génésia*, *Némésia*, *Agriania*, *Nékysia* – bien que ce dernier terme puisse être générique et ne pas recouvrir à lui tout seul une réalité de cérémonie), d'autres en partie seulement, comme les *Anthestéries*, qui voyaient leur troisième et dernier jour uniquement prendre un tour funéraire. Quelques-unes de ces commémorations ne prenaient en compte que des catégories de défunts, comme les officielles *Hydrophories* et *Epitaphia*, alors que les *Adônia* reste un cas de fête funèbre totalement exceptionnel, qui a donc été cité en contrepoint de notre autres exemples, puisque dédiée au seul mort mythologique Adonis et tolérée, sans être prise en charge par la cité. Il ne faut pas exclure de ces cérémonies officielles le caractère privé

³⁴⁷ OAKLEY 2000, p. 245 ; OAKLEY 2004, p. 158.

qu'elles pouvaient avoir également, au seul moment où les familles se rendaient sur la tombe de leurs propres morts.

Outre ces dates imposées pour garder les morts au souvenir de tous, il existait des cérémonies purement privées elles aussi inscrites dans les mœurs générales, celles du troisième (*ta trita*), du neuvième (*ta enata*) et du trentième (*triakas, triakades, etc.*) jours suivants les funérailles d'un être cher.

La coutume voulait ainsi que la cité n'oublie pas ses morts et prenne en charge les grandes fêtes publiques qui leur étaient consacrées, mais aussi que les endeuillés puissent revenir à leur place dans la société de façon graduelle, quittant peu à peu le statut de personne en deuil, autant dire en marge du monde des vivants, pour celui de citoyen ou du moins de partie constitutive de la structure sociale et politique de leur temps.

Toutes ces cérémonies sont citées dans les sources écrites, qui nous renseignent presque exclusivement sur leur déroulement. A l'exception de celles à mettre manifestement en relation avec les *Adônia* et peut-être avec les *Agriania*, toutes présentées sur des vases, les images font largement défaut concernant les fêtes funéraires publiques, ou du moins ne sont pas reconnaissables, car c'est là tout le problème que de mettre en relation des cérémonies publiques et privées précises et les sources iconographiques. Nous avons pourtant proposé de mettre quelques représentations, surtout au travers de tombes peintes de Macédoine, en rapport avec les jeux funèbres qui avaient cours lors de certaines de ces cérémonies en l'honneur des morts.

Les apports de l'iconographie sont cependant pléthoriques en ce qui concerne la thématique de la visite à la tombe en général. Ce sur les vases attiques, comme d'Italie du Sud. Nous avons dès lors une idée des devoirs (*ta nomima* ou *nomizomena*) rendus aux morts lors des cérémonies quelles qu'elles soient, des jours anniversaires et de tous les autres où la famille souhaitait se rendre au tombeau et y déposer des offrandes. Les plus courantes parmi ces dernières ont également été sculptées sur des stèles de Grèce propre, de sorte à constituer un dépôt éternel au tombeau.

Le seul indice que nous aurions quant à une indication de temps pour le culte des morts, dans la sphère privée, serait les cheveux courts et l'attitude excessive des femmes représentées en visite à la tombe, sur les vases attiques avant tout, qui pourrait nous laisser penser que les funérailles se sont déroulées peu avant et que nous nous trouvons dans une probable correspondance avec les cérémonies des troisième, neuvième et trentième jours.

Ce que nous apportent les nombreux exemples céramiques traitant des proches autour d'un monument funéraire est avant tout une liste de toutes les offrandes possiblement faites par eux à un défunt et à sa dernière demeure.

Ainsi, nous avons visuellement pu prendre connaissance des offrandes liquides ou libations (d'eau, de vin, de lait, de miel ou de parfum/ huile) faites à la tombe, au moyen de l'hydrie (ou hydrie-*kalpis*) avant tout, associée ou non à la phiale, ainsi que de la *plémochœ* pour ce qui concerne la Grèce propre, et au moyen de phiales, d'*oenochœs* et de situles pour ce qui concerne l'Italie du Sud et, comme nous l'apprend l'archéologie, la Macédoine.

Il existe cependant dans les textes un problème par rapport à l'emploi du mot « loutrā » et précisément dans une pièce que nous avons évoquée dans ce chapitre, l'*Electre* de Sophocle. Ecueil qui a été mis en lumière par un article de C. Mauduit. Cette dernière revient en effet sur la traduction du mot « λουτρόν » et plus souvent encore « λουτρά » par « libation(s) », lorsque les protagonistes de la pièce se retrouvent à la tombe, alors qu'ailleurs dans le texte le mot n'est employé que dans son acception de départ de « bain » ou « eau pour le bain »³⁴⁸. L'eau à la tombe ne serait donc pas toujours destinée à une simple libation proprement dite, mais parfois aussi à renouveler le bain funèbre du défunt par l'intermédiaire de son monument funéraire. Cette notion d'offrande de bain aux morts serait décelable, nous dit-on, dans une glose d'Hésychios qui parle de « bains chthoniens (χθόνια λουτρά) : ceux que l'on offre aux morts ; on apportait en effet des bains (λουτρά) sur les tombeaux »³⁴⁹. Ch. Mauduit en prend pour preuve les loutrophores et *loutéria* parfois présents aux abords des tombeaux³⁵⁰. Nous pouvons dire avec elle qu'il est difficile de comprendre, s'il existe bien, ce rite de bain pour le mort dont parlait déjà R. Ginouvès³⁵¹ et qui différerait de la libation proprement dite, d'autant que nous ne possédons pas de sources iconographiques nous permettant de savoir si réellement on aspergeait la tombe ou si le fait de juste les y déposer suffisait à la symbolique de renouvellement du bain, tel que pratiqué sur le défunt avant ses funérailles. La volonté d'abreuver le mort assoiffé pourrait aussi être associée à ce genre de récipient et à leurs probables ancêtres de formes primitives³⁵². Dans le cas précis des loutrophores, aucune n'est tenue en mains par les visiteurs à la tombe sur les lécythes attiques, ce qui permet d'autant moins de trancher la question. Nous sommes d'accord pour ne pas oublier non plus que ce glissement sémantique peut très bien être uniquement lié à la mort qu'a connue le défunt en cause dans la pièce, à savoir Agamemnon³⁵³. Ce n'est en effet pas un bain « funéraire » auquel il a eu droit avant sa mort, mais à un bain « funèbre », fatal. Il ne faut peut-être pas dès lors remettre en cause les pratiques funéraires liées à l'élément liquide avec si peu d'éléments,

³⁴⁸ MAUDUIT 1992, p. 131.

³⁴⁹ Hésychios χ 440 Schmidt – cité in MAUDUIT 1992, p. 134.

³⁵⁰ MAUDUIT 1992, p. 134.

³⁵¹ GINOUVES 1962, p. 244.

³⁵² GINOUVES 1962, p. 247.

³⁵³ MAUDUIT 1992, p. 141.

cependant que l'énonciation de cette problématique permet de garder à l'esprit que certains rites funéraires antiques ne sont et ne seront sans doute jamais connus de nous avec précisions, et que ce n'est finalement que lorsque des sources distinctes se rejoignent ou se recoupent que la compréhension de l'un ou l'autre sujet peut être pleine et entière.

De toutes les offrandes funéraires solides désormais, celles de vases fonctionnels étaient très nombreuses. Nous avons principalement vus représentés au pied des tombes des lécythes (en majorité de type « à épaule »), des alabastres, des aryballes, des amphores, des *oenochos*, des canthares et des loutrophores. Quelques peintres de lécythes attiques ont poussé le détail jusqu'à imiter le décor que pouvaient comporter les lécythes à fond blanc donnés en offrandes, effectuant là une mise en abyme absolument parfaite par rapport au support de représentation de ces scènes funéraires.

Ce qui est ensuite aussi foisonnants que les vases sont les exemples de bandelettes accrochées à la tombe sur les lécythes attiques. Leurs couleurs sont le noir, le marron, le violet, le rouge, le bleu ou encore le vert, alors que quelques rares exemples à motifs se font aussi jour. Elles imitent sur les vases les bandelettes réelles en laine qui servaient à consacrer un monument ou un objet, mais aussi celles, peintes, qui avaient la même fonction. Il est exceptionnel que des tombes soient représentées sans cette offrande, tandis que d'autres en ont en grand nombre nouées autour de leur stèle ou déposées à même le tertre, preuve de toute l'attention portée par les proches à la sacralisation de la sépulture et à la perpétuation de la mémoire du mort.

Les offrandes les plus éphémères, car les plus fragiles, étaient celles constituées de végétaux. Ce qui nous vient immédiatement à l'esprit aujourd'hui sont les fleurs et les couronnes déposées dans nos cimetières modernes, mais les bouquets de fleurs ne faisaient vraisemblablement pas partie des dépôts faits à la tombe sur le territoire grec des époques classique et hellénistique, puisqu'un seul exemple nous montre une toute jeune endeuillée avec une unique fleur à la main. Les fleurs peintes sur les vases ou sculptées sur les reliefs grecs sont avant tout le symbole du parfum et ne sont que relativement peu présentes dans le contexte funéraire. Bien que les textes nous disent que certaines couronnes étaient faites de fleurs, celles que nous voyons représentées font davantage penser à des assemblages de myrte, de feuillage ou de végétaux divers, et il en va de même pour les guirlandes. A cela s'ajoute, en Italie du Sud, la présence de rameaux, d'épis et de guirlandes d'un autre genre, plus légères encore.

Lorsque les proches amenaient un petit oiseau à la tombe, mais aussi lorsqu'ils y déposaient des éléments de mobilier comme le *diphros*, le but était avant tout de rappeler au mort son univers domestique familial, la vie quotidienne. Quant à la poupée présentée sur un exemple

isolé de lécythe, dont on peut penser au premier abord qu'il s'agit d'un simple jouet, nous savons que plus que cela, elle avait dans la sphère féminine un grand rôle symbolique.

Par opposition, certaines offrandes sont plutôt faites pour évoquer l'univers masculin, à savoir les accessoires de la palestre, de l'écriture et de ce tout qui touche au domaine militaire.

Certaines tombes sont également associées à des instruments de musique et avant tout à la lyre, que ce soit en Attique ou en Italie du Sud. La cithare est aussi visible à l'occasion. Lyre et cithare ont leur raison d'être en contexte funéraire, nous l'avons dit. Ce qui apparaît encore, aux mains de quelques jeunes gens sur les vases italiotes, est le *tympanon*. Il ne semble pas être forcément déposé à la tombe, mais que les visiteurs en jouent, d'où l'idée d'une offrande immatérielle, d'une offrande de musique aux défunts. Cet instrument à percussion est souvent lié à l'iconographie dionysiaque.

Un univers d'initiés ou de pratiques marginales telles que la catoptromancie et peut-être l'hydromancie sont d'ailleurs décelables dans plusieurs des vases d'Italie du Sud, laissant deviner des pratiques troublantes, car relativement difficiles à décrire et à comprendre, en l'absence de documents écrits très précis pouvant être mis en correspondance avec ce genre d'images.

Nombreux sont enfin les boîtes, coffrets, *kalathoi* ou peut-être cistes aux mains des visiteurs aussi bien que déposés sur les tombeaux. Une grande partie d'entre eux devaient servir aux transports d'offrandes proprement dites (vases fragiles, œufs, etc.), laissés ensuite là ou remportés au domicile, tandis que les autres, *kalathoi* en particulier, devaient relever sur certaines tombes féminines de la symbolique bien connue de la bonne épouse vertueuse. Les représentations de ces récipients sont particulièrement fréquentes sur les vases d'Italie du Sud, où un grand nombre ne laisse pas deviner leur contenu. De même que les cistes contenant les objets sacrés des Mystères, il ne serait pas étonnant qu'il faille les inclure à la liste des objets relatifs à une initiation et notamment à l'univers dionysiaque tels que les miroirs, *tympana*, situles ou encore grappes de raisin.

Outre le raisin, d'autres fruits étaient portés à la tombe, et nous avons notamment pu reconnaître des grenades, elles aussi fréquemment mises en rapport avec le contexte funéraire. Ce qui est le plus souvent peint sur les vases et vraiment mis en exergue sur ceux d'Italie du Sud sont les œufs, porteurs de grandes espérances en une renaissance, une vie après la mort. Nous avons enfin essayé de déterminer quelles offrandes de forme arrondie étaient imaginables, outre les œufs et les fruits. La proposition est d'y voir de probables offrandes de gâteaux, telles que les sources écrites nous les évoquent à l'occasion, mais la difficulté de les discerner exactement nous empêche de dépasser le stade de l'hypothèse.

Toutes ces offrandes principales sont aussi bien attestées par les sources iconographiques que par les sources écrites. Nous ne pouvons et surtout ne devons pas les qualifier de « féminines » ou de « masculines », car l'expérience de terrain vient à bout de ces catégorisations. En effet, comme le rappelait encore récemment F. de Polignac, un nombre important de strigiles ont été retrouvés dans des tombes de femmes et des miroirs font fréquemment partie du mobilier découvert dans des tombes d'hommes³⁵⁴. C'est pourquoi il est important de considérer les ensembles d'objets déposés dans les tombes avant d'émettre des hypothèses relatives au sexe des défunts.

La raison d'être des offrandes participant largement du culte du mort est fondamentale et multiple : envie que le tombeau soit bien décoré, que le mort soit contenté, que le lien se fasse avec les défunts ou encore, plus précisément, qu'une demande soit satisfaite ou une protection de leur part accordée. La visite à la tombe et le dépôt d'offrandes, dont les buts sont à la fois décoratifs, symboliques, rituels ou même apotropaïques³⁵⁵, constitue un rite funéraire des plus importants pour les Grecs de l'Antiquité. Le tombeau cristallisant la mémoire du mort, sa seule et unique présence sur terre restante. Il est une dernière demeure qu'il faut agrémentée, pour que le défunt reste présent à l'esprit de tous, reste éventuellement bienveillant et que son existence après l'existence, dans l'au-delà, se passe sans trop de soucis.

Si les hommes et les femmes qui se chargent des devoirs en question sont souvent représentés nombreux des deux sexes sur les vases d'Italie du Sud, la présence féminine est cependant un peu plus marquée tout de même, alors qu'elle est massivement majoritaire sur les vases attiques, ces derniers exclusivement montrant aussi des enfants, à l'occasion impliqués dans le dépôt des offrandes et rendant visite à la tombe comme le faisait tous les membres d'une famille. Le fait que les hommes et les enfants soient parfois présents n'enlève rien à la prédominance de l'implication féminine dans les rites funéraires en général et dans ceux qui ont un rapport avec la tombe en particulier. En Italie du Sud en revanche, la participation des hommes est indéniable.

Si les personnes se rendant à la tombe sont un peu plus ancrées dans le réel dans les scènes que portent les lécythes attiques, ceux représentés sur les vases italiotes sont comme

³⁵⁴ POLIGNAC 2007, p. 351.

³⁵⁵ Des classifications précises ont été tentées par plusieurs commentateurs, sans que personne ne soit arrivé à se mettre d'accord sur une classification unifiée, incluant vraiment tous les types d'offrandes. Notons cependant la pertinente synthèse qu'avait essayé d'en faire Ph. Bruneau (BRUNEAU 1970, p. 526) :

- a) objets ayant appartenu au mort de son vivant,
- b) objets ayant servi au rituel des funérailles,
- c) objets utiles à son existence post mortem : aliments naturels ou simulacres, vases destinés à recevoir mets ou boissons...
- d) objets à valeur apotropaïque ou symbolique.

davantage standardisés, tous jeunes gens sans âge défini et donc sans différence de génération notable, aux attitudes toujours contrôlées, bien que parfois indéfinies.

Nous l'avons vu aussi, tout une partie du culte des morts s'effectuaient non pas directement sur la tombe ou aux *hérôa*, mais dans l'enceinte de sanctuaires également.

Enfin, il est une catégorie d'objets déposés sur ou dans la tombe que nous n'avons pas abordée, car le statut d'offrandes ne peut leur être accordé et leur inclusion dans les rites funéraires même est problématique. Il s'agit des objets associés à la magie, comme les figurines de cire placées sur les tombes des ancêtres, dont Platon se fait l'écho (*Leg.* XI, 933a-b), et les tablettes de défexion que nous a livrées l'archéologie³⁵⁶. Ces objets servaient les vivants avant tout, qui les déposaient près des morts pour obtenir le concours de ceux-ci. Les défunts jouent dans ces cas-là les médiateurs et il serait délicat d'affirmer que ces pratiques font partie de leur culte.

³⁵⁶ Pour Athènes, un grand nombre des défexions découvertes datent entre le milieu du V^e et la fin du IV^e s. av. J.-C. (HELMIS 2001, p. 180).

II. DU CADAVRE AU MONUMENT FUNERAIRE

II. 1 – La Prothésis : les défunts

Dans cet autre volet consacré à la prothésis, nous allons désormais davantage centrer nos propos sur la figure du mort. L'intérêt y sera porté sur le cadavre en lui-même, les soins et les pratiques qui lui sont dédiés durant cette phase des funérailles.

I. La préparation et la mise en place des défunts au travers des sources écrites

I. 1) Allusion à la prothésis dans divers textes

Comme pour un grand nombre de pratiques liées à la mort et aux funérailles, ce sont les femmes¹ de la famille qui se chargent de nettoyer le corps, faisant ainsi prendre au mort son dernier bain. Il est d'ailleurs intéressant de constater que dans la Grèce moderne rurale, la préparation du défunt est toujours une affaire de femmes (celles de la maison et les proches parentes), puisque ce sont elles qui lavent le corps à l'aide d'eau et de savon, ainsi que d'un peu de vin². Mais revenons à l'époque antique, où le cadavre, après avoir été lavé, était ensuite enduit de parfum et placé dans un linceul ou une couverture, la tête reposant sur un ou plusieurs oreillers. Ce genre de détails est avant tout renseigné par les textes de lois. A Delphes par exemple, il est indiqué que la couverture utilisée doit être « épaisse » et « de couleur sombre », le défunt n'ayant droit qu'à « un seul matelas » (στρωμα) et « un seul oreiller » (ποικεφαλαιον)³. Cette inscription, qui se rapporte plus précisément à la phratrie des Labyades, se trouvait sur un *cipp*e quadrangulaire inscrit des quatre côtés et fut datée des environs de 400 ou de la première moitié du IV^e s. av. J.-C. La loi de Ioulis, datée du V^e s. déjà, stipule en revanche de manière plus généreuse que

« le mort sera enseveli dans trois linceuls blancs, un par dessous, un pour revêtir le corps, un
par dessus »,

mais tout de même que l'

« on pourra en mettre moins »

et de toute façon que

« les trois ensemble ne vaudront pas plus de cent drachmes »⁴.

¹ REHM 1994, p. 22 ; ROHDE 1987⁸, p. 163 ; PARKER 1983, p. 35 ; POTTIER 1883, p. 14 etc.

² DU BOULAY 1982, p. 224 (exemple du Nord de l'Eubée).

³ DARESTE, HAUSOULLIER et REINACH 1891 (1), p. 189 ; LSCG 1969, n° 77 ; ROUGEMONT 1977, p. 34 et s. ; FRISONE 2000, p. 103 et s.

⁴ DARESTE, HAUSOULLIER et REINACH 1891, p. 10 ; LSCG 1969, n° 97.

Les trois vêtements en question sont respectivement appelés *strôma*, *endyma* et *épiblêma*⁵ et sont conformes dans leur nombre aux lois de Solon⁶. Placer le corps lavé et parfumé du défunt dans un linceul consistait à parachever le processus de purification qu'il était nécessaire d'accomplir dans une circonstance de souillure comme celle-ci⁷. Pour poursuivre avec les linceuls, notons que la loi de Ioulis ne parle pas d'un seul, mais de trois vêtements destinés aux morts. Il faut sans doute comprendre que le *strôma* était placé sur le lit funèbre⁸, comme pour accueillir le corps et marquer une séparation entre lui et la couche, que l'*endyma* enveloppait réellement le cadavre, tandis que l'*épiblêma* servait de couverture proprement dite⁹. Pour l'Asie Mineure, nous avons conservé la loi funéraire de Gambréion¹⁰, probablement datée du III^e s. av. J.-C., mais elle ne fait aucune recommandation de cet ordre. Enfin, comme nous avons déjà pu nous en rendre compte dans la première partie de ce travail, les sources écrites font défaut en ce qui concerne l'Italie du Sud, si bien que des lois funéraires s'y rapportant n'ont pu être exploitées, ce qui est aussi le cas pour la Macédoine.

Des fragments de lois évoqués, l'un des apports qui ressort est la variété de la couleur du tissu enveloppant le cadavre selon les lieux. Nous verrons ce qu'il en est au travers des représentations par la suite. Il semble que le visage du défunt en tout cas soit découvert¹¹, ce que la loi de Ioulis sous-entend sans doute en disant au sujet du corps qu'

« on ne le couvrira pas entièrement avec les linceuls
 ([κ]-αὶ μὲ καλύπτειν, τὰ δ' ὀλ[ο]σχερ[έα] τοῖς ὀθον]-ίοις) »¹².

Préalablement à cela, les proches qui s'occupent des préparatifs auront pris soin de fermer les yeux et la bouche du défunt¹³. Cette pratique est connue depuis Homère¹⁴ et peut avoir des raisons esthétiques, aussi bien qu'eschatologiques, une inscription de Smyrne (III^e s. av. J.-C.) indiquant que le fait de fermer les yeux du défunt assurait un meilleur envol de son âme loin de son cadavre¹⁵. Sur une hydrie géométrique du Peintre d'Analatos (**Prothésis I-33**), les

⁵ SCHUTTER 1989, p. 55 notamment ; τό ἔνδυμα,-ατος ; τό ἐπιβλημα,-ατος.

⁶ Plutarque, *Vie de Solon*, 21 :

« Il défendit d'immoler un bœuf aux morts, d'enterrer avec le défunt plus de trois habits et d'aller visiter les tombes des gens étrangers à la famille en dehors du jour de l'enterrement »

(trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux 1961, p. 35).

⁷ Cette notion sera développée plus loin dans ce chapitre.

⁸ C'est d'ailleurs le terme traduit par « matelas » dans la loi de Ioulis – cf. ROUGEMONT 1977, p. 34 et s. notamment.

⁹ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 144.

¹⁰ Voir DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 20 ; LE GUEN-POLLET 1991, n° 85 ; FRISONE 2000, p. 139 et s.

¹¹ POTTIER 1883, p. 14 ; BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002, p. 58.

¹² DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 10 ; LSCG 1969, n° 97.

¹³ ROHDE 1987⁸, p. 163.

¹⁴ *Od.* XI, 426 ; XXIV, 296.

¹⁵ GARLAND 2001², p. 23 et 138.

yeux du cadavre exposé sont certes grands ouverts. Ce détail, qui peut relever d'un manque de réalisme ou dénoter l'importance moindre de ce rite en Attique comparativement à l'Asie Mineure, est encore décelable sur quelques vases jusqu'à l'époque archaïque¹⁶, alors qu'il ne l'est plus par la suite. Pour que la bouche reste bien close également, on prenait parfois soin d'appliquer ce que l'on nommait *othonai* en grec¹⁷ autour de la tête de la personne, soit des bandelettes qui maintiennent les mâchoires fermées¹⁸ et qu'en français l'on pourrait assimiler à une « mentonnière ». Parfois aussi un couvre-bouche seul, *épistomion*, était utilisé (ANNEXE XVII). L'alternative étant sinon d'incliner la couche d'une certaine façon¹⁹ ou bien entendu d'y disposer des oreillers²⁰. Une pièce de monnaie était parfois déposée dans la bouche, dans la main²¹ ou éventuellement sur le cou du défunt²², du moins pour la Macédoine. On appelle cette monnaie l'« obole de Charon », car elle était destinée au passeur du même nom, qui devait conduire les âmes défuntes aux Enfers avec l'aide d'Hermès, qualifié de « psychopompe » pour l'occasion. Cette coutume est apparue au milieu du V^e s. av. J.-C., soit dans la période nous concernant en premier lieu, et l'on peut en fait remonter au début du siècle en ce qui concerne certains cas de Macédoine²³. Ces monnaies, tout comme les lamelles dites « orphiques » ou « dionysiaques », des lamelles en or déposées elles aussi avec le mort, sont placées le plus souvent sur sa bouche ou sur sa poitrine²⁴. Le fait que l'on pensait que l'âme du défunt s'échappait de son corps par la bouche peut expliquer cet emplacement, afin que l'âme n'y retourne pas²⁵. Pour autant, comme le souligne K. Chryssanthaki-Nagle, le rapprochement entre cette pratique et l'habitude des Athéniens de transporter au quotidien dans leur bouche leur petite monnaie, ce dont les pièces d'Aristophane se font l'écho, est à considérer également²⁶.

Si la symbolique de ces types d'objets sera évoquée au moment de considérer la vision de l'au-delà grec²⁷, nous pouvons encore nous poser ici la question du moment du placement de ceux-ci sur le défunt. Textes et représentations ne nous aiguillent pas quant à cette interrogation, c'est pourquoi il existe trois moments supposés possibles : celui de la préparation à la prothésis, celui de la préparation à l'ekphora, ou encore celui qui précède

¹⁶ SHEEDY 1990, p. 124.

¹⁷ SHEEDY 1990, p. 124.

¹⁸ GARLAND 2001², p. 23 et 138.

¹⁹ OAKLEY 2004, p. 86.

²⁰ AHLBERG-CORNELL 1971, p. 48 et s.

²¹ KURTZ ET BOARDMAN 1971, p. 211.

²² CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 90.

²³ CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 93.

²⁴ HATZOPOULOS 2006, p. 135.

²⁵ STEVENS 1991, p. 221.

²⁶ CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 92.

²⁷ Cf. *infra*, chap. II. 5.

immédiatement la mise en bière. La première hypothèse serait à privilégier dans l'optique d'une crainte que l'âme retrouve le corps qu'elle a quitté, car il faudrait alors prendre des dispositions au plus vite, pour ne rien risquer. Cependant, en ce qui concerne les monnaies et lamelles placées ailleurs que dans la bouche, la réflexion se trouve annihilée. Vient alors une autre interrogation. Les mentonnières qui empêchent parfois la bouche du défunt de s'ouvrir, dans un but que l'on imagine avant tout esthétique, restent-elles en place tout au long des phases rituelles et jusqu'à ce que le mort ait été mis en terre ? En effet, si elles sont mises en place une fois pour toute, l'hypothèse d'un dépôt plus tard que lors de la préparation à la prothésis n'a plus de raison d'être. Un vase comme celui de la *Nekyia*, conservé au Metropolitan Museum of Art de New York, offre l'image d'une mentonnière laissée en place sur la défunte dont nous avons une vision dans l'au-delà (**Prothésis I-41**). Il ne nous est bien sûr pas possible d'affirmer que les bandelettes qui maintenaient la bouche du mort fermée n'étaient jamais retirées avant l'inhumation. D'ailleurs, un cas mentionné par l'ethnologue K. Seraïdari dans l'Athènes actuelle²⁸ fait état de la pratique d'enlever juste avant que l'on ne ferme le cercueil le foulard qui avait servi à fermer la bouche du défunt, ceci dans le but que chaque membre de la famille puisse en garder un petit morceau qui lui ferait office d'amulette²⁹. Le problème reste entier en ce qui concerne les monnaies et lamelles d'or déposées sur le corps. Ainsi, bien que l'idée qu'il faille faire au plus vite pour que l'âme ne retourne pas dans le corps et que le vase de la *Nekyia* implique une mise en place définitive des mentonnières au moment de la préparation du corps à la prothésis poussent à envisager le placement de l'obole à Charon ou autre objet déposé dans la bouche du mort dès sa préparation juste après le décès, le manque de preuves d'une pratique commune et pérenne dans le monde grec, tout comme le cas des oboles à Charon et des lamelles « orphiques » déposées ailleurs sur le corps ne nous permettent pas d'écarter absolument les hypothèses de dépôt lors de la préparation à l'ekphora ou juste avant la mise en bière.

Le mort est donc choyé et apprêté, au moyen d'huiles précieuses et de parfums, de beaux vêtements, parfois de bandelettes déposées sur le linceul. Plus que cela, il est fréquent que sa tête soit couronnée³⁰. Ces couronnes sont normalement tressées d'éléments végétaux ou faites de simples bandelettes, cependant qu'à l'époque hellénistique, il n'est pas rare de les trouver réalisées en métal³¹, et elles accompagnent les morts dans la tombe, d'après les vestiges archéologiques que nous possédons et un lécythe à fond blanc du Peintre de la phiale nous le

²⁸ Selon le témoignage d'une Albanaise du Sud, née de parents grecs et vivant actuellement (2005) à Athènes.

²⁹ SERAIDARI 2005, p. 162 du fac-similé ou p. 11 du PDF obtenus par voie électronique.

³⁰ PARKER 1983, p. 35 ; ROHDE 1987⁸, p. 164.

³¹ COUILLOUD-LE DINAHET 2003, p. 81. Ce métal étant surtout de l'or, d'après les vestiges archéologiques.

confirme également, en montrant une défunte en train de réajuster sa couronne avant que de suivre Charon, qui est venu la chercher (**Prothésis I-44**).

Ainsi apprêté, le défunt est déposé en vue de la période de prothésis proprement dite sur un lit d'apparat (κλίνη). Couche que la loi de Ioulis, encore elle, décrit précisément comme « un lit à pieds en forme de coin », et il est de plus mentionné que « le lit et les linceuls seront rapportés à la maison »³². L'exposition du corps durait ensuite un jour ou deux, le lit étant placé dans le vestibule de la maison, les pieds du défunt vraisemblablement tournés vers la porte³³.

Nous voyons dès lors bien que, dans les règlements funéraires que nous possédons, les informations relatives à cette phase des rites funéraires nous renseignent surtout sur des points de détails, variables selon les localités.

Mais nombreux sont les textes, autres que législatifs, qui nous parlent plus longuement de la toilette du mort et de la prothésis. Les tragiques en premier lieu ont fait de très fréquentes allusions à ce rite funéraire. Mais commençons d'abord par voir ce qu'il en est du côté de Platon et de ses *Lois*, recueils qui feront le lien entre les réelles lois sacrées et les œuvres plus purement littéraires.

Au douzième livre, Platon évoque une question laissée pour l'instant en suspens, à savoir la durée de la prothésis (*Leg. XII*, 959a) :

« L'exposition à l'intérieur ne devra pas se prolonger au-delà du temps nécessaire

pour savoir s'il y a léthargie (τοῦ δηλοῦντος τὸν τε ἐκτεθνεῶτα)

ou mort réelle (τὸν ὄντως τεθνηκότα) ;

ainsi, à en juger humainement, le jour convenable pour la translation au tombeau serait le

troisième (τριταία) »³⁴.

Il est en effet parfois indiqué que la phase de l'exposition dure deux jours – le troisième jour étant celui de l'ekphora, cortège qui mène le défunt à son tombeau –, sans que jamais soit expliqué clairement le pourquoi de ce délai-là. A en croire l'extrait mentionné, l'exposition du défunt ne viserait pas tant à une « communion » prolongée avec lui, à un ultime et long adieu que lui fait sa famille mais, dans sa durée, avec un moyen de s'assurer du décès réel de la personne. La traduction de l'expression grecque « τοῦ δηλοῦντος τὸν τε ἐκτεθνεῶτα » par le mot « léthargie » peut tout d'abord paraître étonnante, mais d'après la définition du

³² DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 10 ; *LSCG* 1969, n° 97.

³³ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 144 et c'est ce que précise Achille à propos du corps de Patrocle dans l'*Iliade* (XIX, 212) : « tourné vers {le} seuil » – trad. P. Mazon 2007 (3^{ème} éd.), p. 121.

³⁴ Trad. A. Diès et E. des Places 1956, p. 72.

mot³⁵, il semble effectivement bien choisi, être un correspondant français du concept. Léthargie ou catalepsie en tant que synonyme de « mort apparente », par opposition à une mort réelle que l'on qualifierait aujourd'hui de « clinique ». Mais les lois prônées par les écrits platoniciens tiennent sans doute plus d'un idéal que de la réalité. Les spécialistes prennent d'ailleurs plus souvent en compte un délai raccourci à une seule journée, non à deux jours pleins d'exposition avec mise au tombeau le troisième³⁶. Un texte comme le *Contre Macartatos* (62) de l'orateur Démosthène va justement dans ce sens, en affirmant que, selon la loi en vigueur depuis Solon,

« le mort sera exposé à l'intérieur de la maison, comme le voudra la famille. Il sera enlevé le lendemain, avant le lever du soleil... »³⁷.

D'Homère à Lucien, nombreux furent les auteurs à évoquer cette étape d'intense relation des proches avec le défunt. Il s'agit de rendre celui-ci présentable face à la mort, de l'honorer d'une première façon en s'occupant de lui le plus délicatement possible. Si nous remontons jusqu'à l'exemplaire Homère, les évocations n'en sont pas moins émouvantes et d'autant plus importantes que ce sont normalement des cadavres de guerriers dont on s'occupe. Des corps souillés par la sueur et surtout le sang des blessures qui leur ont été infligées durant le combat, à l'image du pauvre Patrocle, mortellement frappé alors que, contre l'avis de son ami Achille, il avait rejoint les autres Achéens sur le champ de bataille. Voici ce que l'on peut lire au chant XVIII de l'*Iliade* (343-353) :

« Ainsi parle Achille, et il donne à ses compagnons l'ordre de mettre un grand trépied au feu : il faut au plus vite laver (λούσειαν) Patrocle du sang qui le couvre.

Sur la flamme brûlante ils placent donc le trépied chauffe-bain ; ils le remplissent d'eau, et ils mettent dessous des bûches à flamber. La flamme enveloppe la panse du trépied, l'eau peu à peu s'échauffe. Lorsqu'enfin elle bout dans le bronze éclatant, ils lavent (λοῦσάν) le corps, ils le frottent (ῥλειψαν) d'huile luisante, ils remplissent ses plaies d'un onguent de neuf ans ; ils le déposent sur un lit ; de la tête au pieds, ils le couvrent d'un souple tissu (ἐανῶ λιτὶ), et ensuite, par-dessus, d'un carré d'étoffe blanche (φάρει λευκῶ) »³⁸.

Une première remarque donne au récit homérique toute sa spécificité : ce n'est pas entre les mains de femmes, comme à l'accoutumée, que se retrouve le cadavre de Patrocle. En effet, le

³⁵ 1. torpeur, nonchalance extrême, 2. Sommeil pathologique profond et prolongé. *Lêthargia* venant de *lêthê* : l'oubli.

³⁶ Un ou deux jours pour BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002 (p. 58), un seul pour ROHDE 1987⁸ (p. 164-165), MOSSE 1992 (s.v. « mort », p. 334), SCHUTTER 1989 (p. 55) ou encore JOHNSTON 1999 (p. 40 et n. 13 pour une référence à Démosthène) pour ne citer qu'eux.

³⁷ Trad. L. Gernet, 1957 (2), p. 116.

³⁸ Trad. P. Mazon, 2007 (3^{ème} éd.), p. 83.

contexte particulier de la guerre, surtout loin du domicile des chefs en question, implique que les gestes d'ordinaire dévolus automatiquement à celles-ci soient ici accomplis par des hommes. Achille prend les choses en mains pour que lui et ses compagnons rendent toute sa dignité et sa pureté à son cher Patrocle, pour que celui-ci connaisse jusqu'au bout la « belle mort » (καλός θάνατος)³⁹ dont parlait J.-P. Vernant à l'instar des oraisons funèbres athéniennes⁴⁰, qui ont été analysées par N. Loraux⁴¹. Le contexte implique aussi la mention d'un autre geste que le nettoyage et l'application d'huile ou de parfums, celui d'un onguent pour apaiser les plaies du combattant. Une autre information doit enfin attirer notre attention, à savoir que Patrocle sera exposé vêtu de blanc, de la même façon que la loi de Ioulis précisera plus tard que « le mort sera enseveli dans trois linceuls blancs »⁴². Le corps lavé, soigné et paré des héroïques guerriers homériques « se trouve, par le trépas, fixé dans l'éclat d'une jeunesse définitive »⁴³. Pour autant que les cadavres aient pu être soustraits à l'ennemi et ne subir aucun outrage tels que salissures, démembrements, déchirements et abandon aux bêtes ou à la décomposition⁴⁴.

Pour parler de l'*Odyssée* maintenant, citons un passage qui fait écho aux rites évoqués ci-dessus, passage du chant XXIV dans lequel l'âme d'Agamemnon s'entretient avec celle d'Achille (43-45) :

« En ce soir de bataille, nous avons rapporté ton cadavre aux vaisseaux. On le mit sur ton lit ; on lava ce beau corps dans l'eau tiède (καθήραντες χρώα καλὸν ὕδατι τε λιαρῶ) ; on l'oignit (ἀλείφατι) »⁴⁵.

Le traitement du cadavre et la modalité d'exposition de celui-ci sont donc plus ou moins toujours les mêmes. Dans l'*Odyssée* encore, nous glanons d'autres détails de cette phase des rites funéraires lorsque, au chant XI, l'ombre d'Agamemnon parle cette fois-ci à Ulysse, lequel avait accompli une libation de vin pour attirer les âmes (424-427) :

« Et la chienne sortit, m'envoyant vers l'Hadès, sans daigner me fermer les yeux (ὀφθαλμούς ἐλέειν) ni les lèvres (στόμ' ἐρεῖσαι) »⁴⁶.

Agamemnon y parle de sa meurtrière et néanmoins épouse Clytemnestre, qui l'a assassiné à son retour de Troie avec l'aide de son amant Egisthe. Nous pouvons comprendre dès lors que

³⁹ Et aussi *eukleês thanatos* pour les guerriers (VERNANT 1982, p. 45).

⁴⁰ VERNANT 1982, p. 45 et s.

⁴¹ LORAUX 1993².

⁴² DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 10 ; LSCG 1969, n° 97.

⁴³ VERNANT 1982, p. 56.

⁴⁴ VERNANT 1982, p. 67 et s.

⁴⁵ Trad. V. Bérard, 2002 (2^{ème} éd.), p. 273.

⁴⁶ Trad. V. Bérard, 2002 (2^{ème} éd.), p. 167.

le simple fait de fermer les yeux et de clore la bouche⁴⁷ d'un défunt sont les gestes minimaux à accomplir par les proches. Le mort est une entité devenue inactive et dont ses proches ont la charge de s'occuper. Ils doivent au moins pratiquer un certain nombre de rites sur et autour du corps du mort pour assurer à celui-ci un vrai statut de « défunt », c'est-à-dire de personne prête à transiter de façon effective de la vie à la mort⁴⁸, de cette vie terrestre à l'au-delà, de l'activité à l'inactivité, du matériel à l'immatériel. En effet, d'individu en chair et en os inclus dans la société, le défunt ne sera bientôt plus matérialisé que par son monument funéraire, mais de cela nous reparlerons. Laissons ici Homère pour des textes qui s'inscrivent plus exactement dans nos deux époques de référence que sont la période classique et la période hellénistique.

I. 2) La prothésis vue par les auteurs tragiques

Tournons-nous en premier lieu vers Euripide, lequel a, entre autres rites funéraires, très souvent décrit la préparation des défunts et la prothésis qui s'ensuit. Commençons avec la pièce intitulée les *Troyennes*, présentée aux Athéniens en 415 av. J.-C. et qui, comme son nom l'indique, se penchent sur le sort des femmes de Troie à l'issue de la guerre du même nom. L'extrait qui nous intéresse, à l'image des récits homériques, déroge à la règle de la préparation exclusive du mort par les femmes de sa famille. Il s'agit du moment où Talthybios vient annoncer à Hécube que son petit-fils Astyanax, tombé du rempart de la ville, a expiré. Le héraut lui tient ce discours (1142 et s.) :

« Elle {Andromaque} m'a dit de te remettre le cadavre, que tu l'entourerais de linge (πέπλοισιν) et de guirlandes (στεφάνοις) du mieux que tu pourras dans l'état où tu es »⁴⁹, puis précise (1150 et s.) :

« J'ai pu toutefois t'épargner une peine ; en passant à l'instant le Scamandre j'ai baigné (ἔλουσα) le corps et lavé ses blessures. Nous allons maintenant creuser une fosse pour le mettre en terre »⁵⁰.

Certes, la pose de guirlandes et de linge sur le cadavre sera bien dévolue à une femme, Hécube, cependant Talthybios a pris le parti de laver auparavant le corps du petit garçon. Deux raisons à ce geste d'exception. Tout d'abord le fait que, comme chez Homère, nous trouvons en contexte guerrier, ou plus exactement dans les moments qui suivent immédiatement le siège d'une ville et son assaut. Il s'agit aussi ensuite d'épargner un peu

⁴⁷ Les possibilités pour ce faire ont été évoquées *supra*, p. 217.

⁴⁸ Souvenons-nous du rôle crucial de la *prothésis* dans la distinction entre mort apparente (léthargie) et mort réelle, comme rapporté par Platon (*Leg.* XII, 959a).

⁴⁹ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 756.

⁵⁰ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 756-757.

Hécube dans sa douleur. Il apparaît déjà contre-nature que les enfants meurent avant leurs parents, mais ici nous assistons à la tragédie suprême d'une grand-mère contrainte d'enterrer son petit-fils. La situation relève donc d'un contexte particulièrement dramatique, qui explique l'adaptation du rituel. Plus surprenante est l'allusion, dans les *Suppliantes* du même auteur, d'un Thésée réalisant tous les rites funéraires lui-même pour les chefs tombés devant Thèbes. Aux questionnements du héros Adraste, le messager revenu du lieu du combat répond (764 et s.) :

« Ah ! si tu l'avais vu prendre soin de ces morts !

Le dialogue se poursuit ainsi (765 et s.) :

ADRASTE : « Lui-même a-t-il lavé les plaies des misérables ?

LE MESSAGER : il fit leur lit funèbre et recouvrit leur corps

ADRASTE : Ah ! l'affreuse besogne et les soins répugnants !

LE MESSAGER : l'homme aux maux du prochain doit toucher sans dégoût »⁵¹.

En effet, Thésée, sorte de représentant d'une cité d'Athènes idéale de justice et de bravoure, s'en est allé sur place pour forcer les Thébains à rendre les corps des Argiens morts lors du combat que l'on dit « des Sept », en raison du nombre des chefs partis à l'assaut des portes de la ville. Cette volonté farouche de rendre les honneurs normalement dus à tout mort démontre non seulement l'importance des rites funéraires aux yeux des Grecs mais sert également, dans cet épisode en particulier, à dépeindre l'impiété des Cadméens, de sorte qu'Athènes en ressorte une fois de plus grandie. Dans son plaidoyer à Adraste, le roi d'Argos, Thésée dit bien au sujet des Argiens défunts que « leur accorder la sépulture c'est maintenir la loi commune à tous les Grecs » (527-528), et plus encore que « toute la Grèce est offensée » (538)⁵² à l'idée qu'une décision contraire puisse être prise. Comme le dit F. Jouan dans un article dévolu à l'étude des rites funéraires dans les *Suppliantes*, « ce qui est exceptionnel, c'est qu'il s'agit d'un refus de sépulture collectif, étendu à tous les morts argiens, des généraux aux simple soldats. (...) c'est un acte d'*hybris*... »⁵³. L'*hybris* (ἡ ὑβρις, -εως), totale démesure dont peuvent se rendre coupables les mortels, excès en tous genres, impiété suprême qui déclenche le courroux divin. Ne pas respecter les rites funéraires provoquerait précisément la colère du dieu des morts, Hadès, comme nous le fait d'ailleurs très bien comprendre Créon dans les *Phéniciennes* d'Euripide (1317 et s.) :

« Et moi, vieil homme, je viens vers Jocaste, ma vieille soeur,

⁵¹ Trad. L. Parmentier et H. Grégoire, 1976⁵, p. 131-132.

⁵² Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 567.

⁵³ JOUAN 1997, p. 218.

afin qu'elle lave (λούση) le corps {de Ménécée} et l'expose au lit funéraire (πρὸ θήται).

Car c'est en rendant les honneurs aux morts

qu'on vénère comme on le doit 'le dieu qui habite sous terre' (χθόνιον...θεόν) »⁵⁴.

Mais revenons au dialogue des *Suppliants* entre le messager et Adraste. Il s'étonne grandement que Thésée ait lui-même pansé les plaies des morts et préparé les corps en vue de l'exposition sur des lits, puisque cette tâche est normalement celle des proches parentes. Il qualifie même cette tâche d' « affreuse » et de « répugnante ». Il en serait donc ainsi, malheureusement, dans la Grèce antique : les tâches pénibles et dégradantes sont réservées aux femmes, et celles-ci s'en accommodent. Non, ce qui est sans doute dégradant est de se retrouver en contact très étroit avec la « souillure ». La mort est une souillure de la plus haute catégorie et, au moment de la naissance, les femmes sont déjà directement et irrémédiablement les plus concernées par celle-ci, d'où peut-être l'idée que la souillure et la façon d'y remédier leur était plus naturelle et devait donc rester leur affaire⁵⁵. On donnait au mort son dernier bain, c'est-à-dire qu'on lavait ses membres avec de l'eau⁵⁶, comme il prenait son premier à la naissance. Nous en trouvons des indices chez Euripide, notamment au travers de la pièce dédiée à *Hécube*. L'héroïne de la pièce éponyme évoque les soins qu'elle apporte à sa fille Polyxène, morte sacrifiée sur le tombeau d'Achille (609 et s.) :

« Toi, ma vieille servante, prends une cruche et va la remplir à la mer, que je lave ma fille pour son dernier bain (λουτροῖς τοῖς πανυστάτοις)(...), épouse sans époux, vierge privée de sa virginité. Je veux ensuite dresser son lit funèbre, non celui qu'elle aurait mérité (...)

Pour la parer, je quêterai chez ces captives, mes voisines de tente... »⁵⁷.

Il semble aussi que chez Aristophane, auteur un peu plus récent, on trouve au travers d'un dialogue une allusion à ce bain funèbre, mais sur le mode comique (*Les Nuées*, 832 et s.) :

« PHIDIPPIDE : Es-tu devenu assez dément pour croire ces bilieux ?

STREPSIADE : Bide ta langue et ne dis rien de mal contre ces hommes pleins de bon sens, et à ce point économes que jamais aucun d'eux n'a consenti à se faire tondre ni à se oindre, ni à prendre un bain (λουσόμενος); tandis que toi tu fais la lessive de mon bien, comme si

j'étais mort⁵⁸ ! Mais va-t'en au plus vite apprendre à ma place »⁵⁹.

Laver le corps est une première étape dans la préparation à l'exposition. L'oindre d'huile ou de parfums en est une autre, mais dont on ne retrouve que peu de mentions dans les textes, si

⁵⁴ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 1088.

⁵⁵ SHAPIRO 1991, p. 635.

⁵⁶ Il ne faut pas y voir le concept moderne d'immersion dans une baignoire.

⁵⁷ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 430.

⁵⁸ M.-J. Alfonsi 1966, n. 16, précise qu' « il était d'usage de laver les cadavres ».

⁵⁹ Trad. M.-J. Alfonsi, 1966, p. 187.

ce n'est très clairement dans la bouche d'Iphigénie s'adressant à son frère Oreste dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide (632) :

« J'ornerai ta tombe d'offrandes, j'oindrai ton corps d'huile dorée »⁶⁰.

D'un point de vue iconographique, les *unguentaria*⁶¹ sculptés sur une stèle funéraire en provenance d'Illyrie et datant du II^e s. av. J.-C. (**Prothésis II-18**), pourraient particulièrement faire référence à ce moment de soin.

Deux autres passages d'Euripide parlent plus généralement de tout ce qui fait la « parure des morts », et en premier lieu dans *Les Troyennes*, où nous retrouvons Hécube dans la douleur de devoir préparer son petit-fils Astyanax à son dernier voyage, qui déclare (1218 et s.) :

« Les vêtements que tu devais porter le jour où tu épouserais la plus grande princesse d'Asie, splendeur des tissus phrygiens, j'en recouvre ton corps »⁶².

Au fil des pages de *La Folie d'Héraclès* par exemple, nous trouvons également plusieurs mentions de cette parure générale du corps des défunts (329 et s., 525-526 et 548-549) :

MEGARA : « Consens que je donne à mes fils la parure des morts (κόσμον).

LYCOS : ... dès que vous aurez vêtu vos ornements funèbres (κόσμον),
je reviendrai ici pour vous mettre au tombeau ».

(...)

HERACLES : « Mais quoi ? Ce sont mes enfants que je vois à l'entrée,
la tête couronnée d'ornements funéraires (στολμοῖσι νεκρῶν κρᾶτας ἔξεστεμμένα)... ».

(...)

HERACLES : « Mais quelle est la parure (κόσμος) qu'ils portent ? celle des morts ?

MEGARA : Je leur avais noué les bandelettes funéraires (Θανάτου τὰδ' ἤδη περιβόλαι' ἀνήμμεθα) »⁶³.

Jusque-là nous avons bien compris que le mort était traité au mieux, qu'on accomplissait pour et sur sa personne les gestes qui assuraient la propreté et la beauté, comme dans la vie quotidienne et parfois davantage, à l'image de l'épousée qui faisait sa toilette et se parait avant ses noces, par exemple. Les rapprochements entre la mort et le mariage⁶⁴, qui ont déjà souvent été mis en lumière auparavant, ne sont cependant pas à proprement parler notre propos. Au-delà de cela, nous avons déjà pu comprendre que certains accessoires, dont les

⁶⁰ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 802.

⁶¹ Des vases qui, contrairement aux alabastres, comportent un pied.

⁶² Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 759.

⁶³ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 483 ; 488 ; 491 et 492.

⁶⁴ Le terme « κῆδος » incarne justement cette correspondance entre le mariage et les funérailles, puisque se rapportant aux deux à la fois – cf. REHM 1994, p. 22.

manteaux ou les linceuls, mais aussi les bandelettes et les couronnes, paraient les cadavres, de sorte à compléter la toilette funèbre.

Encore un mot justement concernant les *othonai* et les couronnes. Les allusions les plus claires à ces accessoires se trouvent avant tout chez Aristophane ou encore chez Lucien, dans son traité dédié précisément au deuil. Ces pratiques ont dû persister longtemps puisque cet écrivain, Lucien de Samosate, un grec d'origine syrienne du II^e s. de notre ère, en parle encore très explicitement (*Luct.* 19) :

« ... il y a longtemps que vos actions et vos discours me donnent une fameuse envie de rire ;
ce qui m'a retenu, c'est le linceul et les bandeaux dont vous m'avez entortillé les
mâchoires »⁶⁵.

On l'aura compris, le narrateur se met à la place du mort dont ses proches s'occupent, et qui se moque de toutes les attentions et des pleurs de ceux-ci. C'est là tout le mordant et l'ironie de Lucien que d'arriver à nous faire rire au travers d'un texte traitant des coutumes funéraires. Concernant les couronnes, l'auteur en parle à la fois au paragraphe 11 et au paragraphe 12 du même traité :

« Ensuite on les lave (...) et l'on oint des parfums les plus précieux ce cadavre (...) ; on le
couronne des fleurs que produit la saison, puis on l'expose après l'avoir revêtu d'habits
magnifiques, apparemment pour qu'il n'ait pas froid pendant la route et que Cerbère ne le
voie pas nu⁶⁶ »,

« (...) tandis que le mort, dans sa tenue décente et belle, tout chargé de couronnes, est exposé
en l'air sur un lit élevé, et paré comme pour une procession solennelle⁶⁷ ».

Chez l'auteur comique, ce sont les mots de Blépyros, personnage de *L'Assemblée des Femmes*, que nous retiendrons à propos du couronnement des morts. L'homme tient ce discours à sa femme Praxagora, adultère, sortie en pleine nuit en laissant son époux seul dans le lit conjugal (535 et s.) :

« Alors ne devais-tu pas prendre ton manteau à toi ? Mais tu emportes mes vêtements, tu me jettes ton encycle, et tu pars en me laissant là comme un cadavre exposé (προκείμενον) ; il ne
t'a manqué que de me couronner (στεφανώσας) et de placer près de moi un
lécythe (λήκυθον) »⁶⁸.

Que peuvent encore nous indiquer les textes sur la phase de la prothésis et de sa préparation ? Pour en finir avec les tragiques tout d'abord, notons qu'au travers de certaines pièces, nous

⁶⁵ Trad. E. Chambry, 1950, p. 66.

⁶⁶ Trad. E. Chambry, 1950, p. 64.

⁶⁷ Trad. E. Chambry, 1950, p. 64.

⁶⁸ Trad. H. van Daele, 1972 (4^e éd.), p. 39.

pouvons tirer quelques conclusion concernant l'emplacement de cette prothésis. Que le mort était placé sur un « lit » apparaît comme une évidence, et un premier extrait nous conduit d'ailleurs à faire le lien entre mariage et mort⁶⁹, puisque dans l'*Hippolyte* d'Euripide, le chœur chante ainsi la mort de Phèdre (560-562) :

« *Quand avec le foudre embrasé la mère de Bacchos deux fois mis au monde
célébra son hymen, elle l'endormit du fatal sommeil de la mort
(... νυμφευσαμέναν πότμῳ φονίῳ κατεύνασεν)* »⁷⁰.

L'emploi du mot *klinè* est courant pour désigner un lit, et par là même celui de l'exposition. C'est du moins l'opinion que l'on se fait avant d'avoir étudié la question plus avant. En effet, si l'on se penche à nouveau un instant sur les législations funéraires et sur celle de Ioulis en particulier⁷¹, qui est le seul des principaux textes du genre à clairement évoquer le lit funèbre, le terme employé est bien celui de « κλίνη ». Il est même précisé « κλίνῃ σφηνόπο[δι] », c'est-à-dire que la couche servant à l'exposition devait être un lit « à pieds en forme de coin ». Et pourtant, du moment que l'on regarde du côté des pièces de théâtre, l'usage du vocable « κλίνη » est loin d'être uniformément appliqué. Ainsi, dans les *Trachiniennes* de Sophocle, voyons le discours de la servante rapportant paroles et gestes de la désespérée Déjanire, femme d'Héraclès ayant mis involontairement en danger son époux à cause d'une tunique empoisonnée (912-922) :

« ... brusquement, je la vois qui se précipite dans la chambre d'Héraclès, et, tandis que je m'applique à lui dérober mon regard qui la surveille en cachette, je l'aperçois qui, vivement, étend des couvertures sur le lit d'Héraclès. Après quoi, elle saute sur ce lit, elle s'assied au beau milieu. Elle éclate alors en flots de larmes brûlantes : 'O chambre, couche nuptiale, dit-elle, c'en est fait : à jamais adieu! Vous ne m'accueillerez plus jamais sur ce lit en épousée'.

C'est tout... »⁷².

Il est ici très surprenant de voir que Déjanire prend en charge sa propre exposition, en quelque sorte. Nous pouvons d'ailleurs noter qu'un nouveau lien est fait avec la cérémonie du mariage, puisque l'héroïne fait de son lit d'épousée un lit funèbre. Déjanire se met en scène, se prépare pour la prothésis sanglante qui va suivre, car son dernier geste sera de se percer plus que courageusement le flanc avec un poignard... Sans doute cette prothésis d'un genre bien particulier ne peut-elle prendre place que dans un texte nous mettant en présence de

⁶⁹ Pour en voir un dans un autre type de source, cf. *infra*, p. 264.

⁷⁰ Trad. L. Méridier, 1989⁵, p. 50.

⁷¹ DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 10 ; *LSCG* 1969, n° 97.

⁷² Trad. P. Mazon, 1994, p. 69.

personnages mythologiques. Quant au terme utilisé pour désigner le lit, il s'agit cette fois de « κοίταισι »⁷³, mot à nouveau différent de la *klinè* à laquelle fait allusion la loi de Ioulis.

Dans les *Suppliantes* d'Euripide (980-981), le Chœur parle de « la chambre funèbre »⁷⁴ prête pour recevoir le corps sacré de Capanée. Le mot qui a été traduit ainsi est cette fois celui de « θάλαμος ».

Et dans l'*Alceste* du même auteur, une fois qu'Héraclès se rend compte qu'Admète l'a accueilli dans son foyer alors qu'il pleurait la mort de sa femme, encore exposée, le Chœur déclame (592 et s.) :

*« Et maintenant il a ouvert la salle devant son hôte, malgré ses yeux en larmes, quand le corps de sa femme chérie n'a pas encore quitté la maison »*⁷⁵.

L'exposition a lieu dans la maison du défunt, donc. Celle-ci prend du moins place dans la maison familiale du défunt, laquelle pouvait bien souvent se confondre avec la sienne propre, selon le mode de vie davantage multi-générationnelle des Grecs de l'Antiquité et le contexte des dynasties dont il est question dans ces récits. Dans ce passage, la « salle » est la traduction, quelque peu orientée, du terme « δόμος » qui désigne au départ toute construction, et donc aussi bien une « demeure », qu'un « palais » ou encore un simple « abri ». Mais il est évident que le corps d'Alceste ne pouvait que reposer dans une chambre ou une salle fermée pour qu'Admète ait pu accueillir son hôte sans que ce dernier ne s'aperçoive de rien. Quant à dire que le mort prenait place dans le « vestibule » de la maison comme on le lit parfois dans les remarques des commentateurs⁷⁶, alors que les textes parlent donc plutôt quant à eux de « chambres funèbres », de « salles », de lieux clos que l'on peut fermer, l'affirmation est problématique. On comprend d'ailleurs mieux les guillemets que M. Jost appose, lorsqu'elle parle de la localisation de la prothésis, à l'indication « à l'intérieur de la maison »⁷⁷. Dans la réalité il pourrait cependant apparaître éventuellement plus logique de placer le lit funéraire dans un vestibule ou dans la cour des maisons en possédant, de sorte que la vie, même au ralenti, puisse se poursuivre alentours mais peut-être aussi, plus trivialement, pour une question d'aération. Nous ne pensons pas que l'archéologie puisse nous apprendre quoi que ce soit sur cette question de l'emplacement exact de la prothésis, et les règlements funéraires non plus, puisque ceux-ci se focalisent avant tout sur la phase suivante, c'est-à-dire l'*ekphora*, lorsqu'on emmène le mort jusqu'à son tombeau, ainsi que sur le comportement des

⁷³ Substantif du verbe « κοιτάζω » : mettre au lit, faire coucher / moyen « κοιτάζομαι » : se coucher, dormir.

⁷⁴ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 590.

⁷⁵ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 96.

⁷⁶ Par exemple in BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002, p. 58.

⁷⁷ JOST 1992, p. 258.

proches. Le fait que l'on lise entre autres dans le *Contre Macartatos* (62) de Démosthène (ou du Pseudo-Démosthène) que

« le mort sera exposé à l'intérieur de la maison (προτίθεσθαι ἔνδον) »⁷⁸

est une indication générale, mais l'emplacement exact de l'exposition reste un problème si l'on consulte des sources plus récentes comme Photius et une scholie d'Aristophane⁷⁹, qui signalent que celle-ci avait lieu « devant les portes », autrement dit peut-être sous un porche ou dans une cour, comme l'analyse J. Oakley⁸⁰. Nous comprenons dès lors que l'expression « à l'intérieur de la maison » puisse être parfois mise entre guillemets dans les commentaires, car il ne faut pas prendre le mot « ἔνδον » à la lettre si l'exposition avait parfois lieu dans un cour ou sous un porche et non dans une pièce fermée. Il vaudrait mieux parler de prothésis prenant place dans « l'enceinte de la maison », ou éventuellement dans le « périmètre » de celle-ci, pour laisser un champ de probabilités plus vaste et sans doute ainsi plus conforme à la réalité du rite funéraire grec. On pourrait encore arguer que l'emplacement du corps dans la maison ait changé avec le temps, nos sources relevant d'époques différentes, cependant l'on sait que la prothésis et les rites funéraires en général sont restés relativement inchangés durant toute l'Antiquité, et l'évolution il n'y a pas non plus d'évolution majeure dans l'architecture domestique qui pourrait nous expliquer une soudaine modification de ladite localisation. Nous verrons enfin ce qu'en disent les textes plus historiques dans un instant et par la suite les représentations.

Sur les autres aspects de la prothésis, les sources écrites apportent encore quelques détails, à l'image d'Aristophane qui, dans *L'Assemblée des Femmes* (1030), fait référence à la coutume athénienne de placer de l'origan et quatre sarments de vigne rompus sous le corps des défunts en vue de l'exposition⁸¹. Il semble que cette précaution ait eu un but apotropaïque, aidant à protéger le corps des démons et de la vermine⁸².

Où pourrions-nous encore trouver des indications quant à l'exposition funéraire ? Dans le discours de Périclès, prononcé à l'hiver 431 et dont Thucydide se fait l'écho dans sa *Guerre du Péloponnèse* (II, 34, 2), nous disant que les ossements des morts sont exposés sous des tentes érigées pour l'occasion. Mais nous nous retrouvons là dans un contexte guerrier, et qui plus est d'exposition commune, ce qui ne nous aide aucunement concernant la prothésis individuelle. La durée de l'exposition y est également mentionnée, puisqu'il est dit que les os

⁷⁸ Trad. L. Gernet, 1957, p. 115.

⁷⁹ Respectivement s.v. « prothésis » et *Lysistrata* 611, mentionnés par J. Oakley (OAKLEY 2004, p. 82).

⁸⁰ OAKLEY 2004, p. 82.

⁸¹ Trad. M.-J. Alfonsi, 1966, p. 352.

⁸² Voir ROHDE 1987⁸, n. 36, p. 188.

en question sont exposés « deux jours à l'avance (πρότῑτα) »⁸³. Voilà ce qui fait dire aux spécialistes que la prothésis dure un ou deux jours sans doute.

Du côté de l'orateur Antiphon encore, nous trouvons une information non pas sur la localisation, mais sur le temps alloué à l'exposition. Dans son discours intitulé *Sur le Choreute*, il prononce en effet ces mots (34) :

« Ni le premier jour, celui où mourut le jeune homme, ni le second, où le corps fut exposé, eux-mêmes ne jugèrent à propos de m'accuser de la moindre faute dans l'affaire : au contraire, ils se rencontraient et conversaient avec moi. C'est seulement le troisième jour, celui de l'enterrement, que, gagnés par mes ennemis, ils se mirent en devoir d'intenter une accusation et de lancer l'interdiction légale »⁸⁴.

Revenu dans un contexte de rites funéraires pour un particulier, on voit que la tendance va de nouveau vers une seule journée de prothésis proprement dite.

I. 3) Des expositions « historiques »

Nous terminerons avec les textes en disant qu'en ce qui concerne la prothésis d'illustres personnages comme Alexandre le Grand et son ami Héphaïstion, dont les funérailles, aujourd'hui encore, laissent songeur quiconque s'intéresse à cette période de l'Antiquité, les données ne sont pas très aisées à traiter. Ces Macédoniens, morts en Asie à la fin du IV^e s. avant notre ère, s'inscrivent parfaitement dans notre sujet. Pour autant, à hommes hors du commun, funérailles hors du commun, si bien que tout ce qui touche à leur exposition, comme aux autres rites funéraires qui leur ont été dévolus, ne peut que faire figure d'exemple exceptionnel. Pour Héphaïstion⁸⁵, le premier des deux à mourir⁸⁶, les données sont particulièrement floues concernant la phase de prothésis. Arrien écrit dans l'*Anabase*⁸⁷ (VII, 14, 3-4) :

« Certains affirment que, pendant la plus grande partie de cette journée, {Alexandre} resta couché sur le corps de son ami, à se lamenter, refusant de s'en séparer jusqu'à ce que les Compagnons l'en arrachent de force ; d'autres, qu'il resta ainsi couché sur le corps d'Héphestion un jour entier et une nuit entière... »⁸⁸.

Si l'on extrapole quelque peu, il semble que nous ayons là une description prenant place durant le temps habituel de prothésis, soit une journée. D'autant plus si l'on accorde un crédit

⁸³ Trad. J. de Romilly, 1973, p. 25. D'après la traduction, le mot grec concerné indiquerait en fait « avant le troisième jour », donc « deux jours à l'avance ».

⁸⁴ Trad. L. Gernet, 1923, p. 152.

⁸⁵ Ou Héphestion.

⁸⁶ A Ecbatane (aujourd'hui ville d'Iran), en 324 av. J.-C.

⁸⁷ Une partie de son *Histoire d'Alexandre*.

⁸⁸ Trad. P. Savinel, 1984, p. 235.

particulier au fait que les Compagnons durent l'arracher de force, précisément après le temps légal d'exposition d'un jour. En revanche, on ne dit rien de la préparation du corps d'Héphaïstion, lequel a pourtant sans aucun doute été choyé proportionnellement à l'affection que lui portait Alexandre, et sont toujours mentionnées à son endroit des funérailles grandioses. On lit par exemple chez Diodore, dans sa *Bibliothèque Historique* (XVII, 114, 1) :
« {Alexandre} consacra tant de soin à la pompe funèbre que ces funérailles surpassèrent tout ce que les hommes avaient fait antérieurement dans ce domaine et ne laissèrent aucune possibilité de faire mieux à l'avenir »⁸⁹.

Le corps d'Héphaïstion fut sans doute lavé et paré avant ces instants passés tout proche d'Alexandre, mais aucun détail de cet événement ne nous est connu. Quant à Alexandre justement, qui lui mourut à Babylone l'année suivante, on ne s'occupa pas tout de suite de sa dépouille mortelle. En effet, le corps du mythique conquérant fut laissé dans un coin durant six jours, en raison de la querelle qui avait éclaté entre ses généraux. C'est du moins ce que rapporte Quinte-Curce, historien latin du I^{er} s. ap. J.-C., dans ses *Histoires* (X, 10) :

« Depuis six jours, le corps d'Alexandre gisait dans son sarcophage (...) quand enfin les Amis eurent le temps de s'occuper du corps, ceux qui entrèrent le virent intact...⁹⁰ ».

Le corps d'Alexandre fut donc délaissé dans un premier temps, mais pour être traité par la suite de façon extra-ordinaire. Continuons dans le récit de Quinte-Curce :

« Aussi les Egyptiens et les Chaldéens, chargés d'embaumer le corps selon l'habitude de chez eux, n'osèrent-ils d'abord approcher leurs mains de ce mort qui semblait respirer. Ensuite (...) ils nettoyèrent le corps ; le sarcophage d'or fut rempli de parfums, et sur la tête d'Alexandre l'on déposa les insignes de sa fortune »⁹¹.

La préparation du corps d'Alexandre le Grand n'eut finalement rien à envier aux plus emblématiques des pharaons, puisque non seulement on l'embauma après l'avoir lavé, mais que de plus on le déposa dans un sarcophage en or et non sur un lit funéraire ordinaire. On imagine enfin que « les insignes de sa fortune », placées sur sa tête, s'apparentaient à la plus somptueuse des couronnes. Pour de plus amples détails concernant la parure funèbre du roi, reportons-nous à la *Bibliothèque* de Diodore. En effet, nous lisons chez lui (*Bib. Hist.* XVIII, 26, 3-4) que le sarcophage en question était de type anthropoïde, puisque cuve et couvercle épousaient la forme du corps d'Alexandre. Furent déposés ensuite par-dessus un manteau de pourpre tout tissé d'or, ainsi que les armes du conquérant. Quant au fourgon qui servit à transporter l'ensemble, et dont la description nécessita de longs paragraphes chez le même

⁸⁹ Trad. P. Goukowsky, 1976, p. 157.

⁹⁰ Trad. H. Bardon, 1965 (2^{ème} éd.), p. 429.

⁹¹ Trad. H. Bardon, 1965 (2^{ème} éd.), p. 429.

auteur, nous en parlerons au moment d'évoquer l'*ekphora*. Toujours est-il qu'une fois de plus, il est difficile de dire précisément où eurent lieu les deux expositions en question, cependant qu'il est clair qu'elles se soient déroulées en intérieur. Dès lors, il nous reste à considérer les sources iconographiques.

II. Les représentations de l'exposition funèbre

II. 1) La céramique comme support privilégié de la thématique

Que dire d'abord des supports de représentation iconographique de la prothésis ? Incontestablement, les exemples les plus nombreux se retrouvent en céramique. Il semble que l'une des premières représentations du motif ait pris place sur cratère attique de l'époque géométrique, aujourd'hui conservé à New York⁹². Il existe aussi des *larnakes* et des terres cuites mycéniennes qui ont un rapport avec le thème, mais ceux-ci ont été pris en compte au moment de parler de l'attitude des proches du défunt. Si l'on se contente pour l'instant de remonter jusqu'à l'époque archaïque, durant laquelle la prothésis fut souvent représentée, les supports de représentation furent assez divers : loutrophores, *lebetes gamikoi* et *phormiskoi* (**Prothésis I-23**) entre autres vases, ainsi que de nombreux *pinakes* (**Prothésis I-34**). La vogue des *pinakes*, notamment, va disparaître avec l'avènement de la période dite classique, laquelle nous présente avant tout des images de prothésis sur deux supports céramiques distincts : les loutrophores et les lécythes. Notons tout de suite que tous ces vases proviennent d'Attique, région qui nous renseigne le plus sur cette pratique funéraire. Commençons à passer en revue ce dont nous informe une sélection de loutrophores (**Prothésis I-17, Prothésis I-28, Prothésis I-4, Prothésis I-8, Prothésis I-5**). Sur ces vases élancés, au col haut, réservés à la toilette nuptiale à l'origine⁹³, le défunt et ses plus proches parents sont logiquement mis en scène sur la panse. Le mort est vu de profil, allongé, les yeux clos. Et ce qui est à peine décelable sur la loutrophore du Peintre de Syleus (**Prothésis I-28**), au vu de son état de conservation, mais absolument évident sur les autres exemples, est la disposition de ce corps sur un lit funèbre à quatre pieds, dont l'apparence laisse à penser qu'il était construit en bois et peint, le plus souvent de palmettes et autres éléments végétaux, voire de motifs plus simples (arrondis par exemple sur **Prothésis I-4**), sur les pieds et sur sa partie transversale. La grande simplicité de décor du lit d'une loutrophore de Munich (**Prothésis I-5**) étant quant à elle contrebalancée par l'apposition d'une sorte de couverture au-dessous du mort, d'un tissu dont les pans retombent de chaque côté du lit, laissant apparaître une

⁹² Vers 770-760 av. J.-C. New York, Museum of Modern Art, inv. 34.11.2 (OAKLEY 2004, p. 76).

⁹³ Ils servent dans ce cas à contenir l'eau pour la toilette du défunt, puis sont déposés sur les tombes – cf. LISSARRAGUE 1999, p. 118.

décoration des plus variées. Oui, la couche sur laquelle repose le défunt le temps que ses proches puissent le pleurer se doit d'être un lit « de parade », comme l'écrivait J.-P. Vernant⁹⁴. L'imposant lit funéraire accueille le mort dont la tête est posée sur un ou deux coussins tout au plus, décorés de façons très variées. Que pouvons-nous dire par l'intermédiaire de ces loutrophores au sujet du linceul ou du manteau qui sert à envelopper le mort ? Bien que la conservation des vases rendent parfois difficile l'étude des couleurs, il semble pourtant que le défunt soit vêtu d'un vêtement clair, à l'instar de ce que prône la loi de Ioulis (« le mort sera enseveli dans trois linceuls blancs »)⁹⁵ et à l'image déjà de Patrocle chez Homère (« de la tête aux pieds, ils le couvrent d'un souple tissu, et ensuite, par-dessus, d'un carré d'étoffe blanche » – *Il.* XVIII, 352-353)⁹⁶. Pour l'instant du moins, il semble que la tenue « décente et belle »⁹⁷ du mort, comme dit Lucien (*Luct.* 12), soit plutôt réalisée dans des coloris clairs, de façon unie, et qu'elle ne laisse effectivement voir que la tête du défunt. Pour ne parler que de ce dernier, car nous aborderons de manière globale par la suite le comportement des proches présents à ses côtés, les loutrophores du début de l'époque classique peuvent encore nous renseigner sur l'usage de la fermeture des mâchoires et du couronnement des morts. Les *othonai* ou mentonnières⁹⁸ sont un dispositif permettant que la bouche du défunt reste fermée durant le temps d'exposition. L'iconographie a parfois pu rendre compte de cette pratique, comme tout d'abord sur cette loutrophore du début du V^e s. av. J.-C., (**Prothésis I-2**) certes encore rattachée à la technique de la figure noire archaïque, mais qui a le mérite de donner une vision claire du procédé. Ici les bandelettes ne se contentent pas de passer sous le menton, mais font bien tout le tour de la tête. Réalisée en figures rouges cette fois (pour la partie qui nous intéresse), et datable du tout début de la période classique, une loutrophore du Peintre de Kléophradès, visible au Louvre (**Prothésis I-17**), donne également à voir ce type de mentonnière funéraire. Il faut cependant regarder le vase attentivement pour ne pas passer à côté de cet élément. En effet, ici la bandelette ne part que des oreilles pour passer ensuite sous le menton, et l'artiste l'a seulement notifiée au moyen d'un petit trait de peinture dans les tons bruns-rougeâtres qui caractérisent tout le vase. Pas (ou plus ?) de traces de cet accessoire sur les autres loutrophores classiques en question. Nous verrons si l'on en retrouve ou non sur les lécythes. Pour en terminer avec le précédent support de représentation, disons encore qu'il met bien en évidence la pratique du couronnement des morts. Une loutrophore du Peintre de Bologne 228 (**Prothésis I-8**) et une

⁹⁴ VERNANT 2007³, p. 71.

⁹⁵ DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 10 ; *LSCG* 1969, n° 97.

⁹⁶ Trad. P. Mazon, 2007 (3^{ème} éd.), p. 83.

⁹⁷ Trad. E. Chambry, 1950, p. 64.

⁹⁸ JOST 1992², p. 258.

plus récente, conservée à Munich (**Prothésis I-5**), en offrent des exemples particulièrement probants. L'aspect que le Peintre de Bologne 228 a donné à la couronne visible sur le premier de ces deux supports, posée sur la tête d'une femme, donne plutôt l'impression que celle-ci est faite d'un matériau rigide, tel que du cuir. La façon dont l'autre exemplaire (**Prothésis I-5**) a été tracé fait en revanche hésiter entre un accessoire rigide et une représentation tout simplement très schématique, sans vraie réalité matérielle, un peu à l'image de nos dessins d'enfants. Notons que sur la majorité des loutrophores incluses dans notre corpus, à l'instar de la totalité de ces supports mentionnés par J. Beazley⁹⁹ où l'identification est possible, le corps exposé est celui d'une personne de sexe masculin.

Passons maintenant aux lécythes, vases à huile dont un petit groupe a pour thème la prothésis. Les vases que nous considérerons sont dans leur grande majorité à fond blanc, ce type particulier ayant justement une vocation funéraire en général. La production de ces lécythes à fond blanc est plutôt bien circonscrite dans le temps et l'espace, à savoir qu'elle a pris place en Attique, entre 470 et 400 av. J.-C. environ¹⁰⁰. Sur les premiers lécythes à fond blanc, plus anciens, la technique utilisée était encore celle de la figure noire, mais durant la période de production qui nous intéresse, le travail au trait et la polychromie furent désormais en vigueur. Ces vases ont été des offrandes aux morts très prisées durant toute l'époque classique. On les a trouvés en nombre à Athènes et en Attique donc, ainsi qu'à Erétrie – où de nombreux artistes athéniens s'étaient installés au milieu du V^e s. av. J.-C.¹⁰¹ – et aussi bien dans les sépultures d'hommes que dans celles de femmes¹⁰². Reprenons les considérations faites sur les loutrophores pour voir s'il y a ou non correspondance entre les supports. Le schéma de base du défunt allongé sur un lit d'apparat, entouré de ses proches, y est à nouveau perceptible. Les membres de la famille étant représentés moins nombreux sur les lécythes que sur les loutrophores, nous avons une image parfois un peu plus nette des lits utilisés. Ces *klinai* étaient sans doute des lits assez hauts, comme en témoignent les pieds particulièrement bien visibles sur les représentations visibles sur plusieurs des lécythes de notre corpus (**Prothésis I-6, Prothésis I-7, Prothésis I-11, Prothésis I-16**).

Le fait que les pieds des lits funèbres soient très hauts n'est pas la seule caractéristique qui mette en évidence ce mobilier funéraire puisque, à l'instar de la loutrophore **Prothésis I-5**, il semble qu'une couverture ait pris place sur le lit, au-dessous du mort. Même procédé apparemment sur le lécythe **Prothésis I-10**, par le Peintre des Triglyphes. Bien que

⁹⁹ D'après la BEAZLEY ARCHIVE Database, par l'intermédiaire de laquelle nous avons identifié une douzaine de défunts masculins, pour moitié moins de femmes et une quinzaine de cas indéterminés.

¹⁰⁰ OAKLEY 2004, p. xxiii.

¹⁰¹ BOARDMAN 2000, p. 129.

¹⁰² OAKLEY 2004, p. 9.

l'interprétation de l'iconographie de ce vase ne soit pas aisée, nous justifierons l'hypothèse en nous basant sur le pied du lit, dont on a peut-être voulu, dans le même esprit que sur la loutrophore évoquée précédemment (**Prothésis I-5**), contrebalancer la simplicité et l'étroitesse. Notre argument quant à son assimilation à une couverture ou un tissu repose sur la présence, dans le coin gauche au bas de la supposée couverture, d'un motif qui pourrait tout à fait être vu comme textile¹⁰³. Sur les autres lécythes en revanche, en dehors des traits sommaires esquissés en partie transversale de la *klinè* de l'un de ceux attribués au Peintre du Carré (**Prothésis I-11**), aucun décor ou accessoire particulier n'apparaît sur le mobilier funéraire. Ceci n'étant pas forcément associé à une réalité, mais plutôt à la technique de la peinture au trait, qui se veut un peu plus schématique et « stylisée » que ses celle à figures noires et rouges.

En ce qui concerne le linceul dans lequel est enveloppé jusqu'au haut du buste le défunt, au regard des lécythes **Prothésis I-7**, **Prothésis I-1**, **Prothésis I-10**, **Prothésis I-9** et **Prothésis I-11**, nous pouvons dire qu'à l'instar des loutrophores et de la loi de Ioulis, ils sont blancs. Parfois agrémentés de motifs, comme les petits croix du lécythe de Boston (**Prothésis I-7**) ou encore ceux en croix et en courbes du Peintre du Carré (**Prothésis I-11**). Pourtant, d'autres exemples viennent contredire cette apparente uniformité. Ainsi le lécythe du Peintre de la Femme, réalisé aux environs de 430-420 av. J.-C. et conservé à Vienne (**Prothésis I-15**) nous présente une morte dont le corps est enroulé dans une couverture foncée. Signalons au passage que, comme lorsque l'on veut être à son avantage dans la vie, ses proches ont paré la défunte de bijoux, boucles d'oreille et collier. Pour en revenir aux habits, il faudrait voir le vase de plus près, mais il semble que le haut du vêtement soit quant à lui de couleur claire. On peut très bien y voir un écaillage de la peinture, car la configuration étrangement bicolore du vêtement porté par le proche levant ses deux mains à sa tête, derrière la couche, fait penser à un problème de ce genre. A moins que les vêtements dont la défunte est revêtue soient eux clairs et la couverture ou le linceul enveloppant l'ensemble, foncé. Cet exemple-là est-il isolé ? Non, puisqu'un lécythe conservé au Metropolitan Museum de New York (**Prothésis I-6**) montre lui aussi clairement le mort enveloppé dans un linceul sombre, rouge foncé précisément. Il ne s'agit même pas d'une fantaisie de Peintre ou d'atelier, puisque les deux vases en question sont respectivement attribués au Peintre de la Femme (**Prothésis I-15**) et au Peintre de Sabouroff (**Prothésis I-6**). Plus que cela, le Peintre de Sabouroff – qui fut vraisemblablement le premier à représenter la prothésis sur des lécythes à fond blanc¹⁰⁴ – était

¹⁰³ Sur la gauche du vase, où se trouve également un homme, tous deux invisibles sur l'image **Prothésis I-10** – voir OAKLEY 2004, p. 83 (fig. 51).

¹⁰⁴ OAKLEY 2004, p. 77.

également l'auteur d'un lécythe vu précédemment (**Prothésis I-1**), sur lequel le linceul était alors de couleur claire. Il semble que sur les lécythes on ait parfois aimé représenter l'*epibléma* du mort dans des tons foncés, contrairement à ce qui est indiqué dans plusieurs sources écrites, mais n'oublions pas parmi elles les règlements de la phratrie des Labyades qui, à Delphes, prônait pour les morts une couverture « de couleur sombre », justement¹⁰⁵.

Comme sur certaines loutrophores également, les lécythes nous présentent des morts qui peuvent être couronnés. Le Peintre du Carré, par exemple, a agrémenté la tête d'une défunte présentée sur un lécythe (**Prothésis I-11**) de la *stéphanè*, la couronne des jeunes mariées. Une couronne d'un type tout à fait ressemblant se retrouve également sur un fragment de lécythe du même peintre, conservé à Tübingen (**Prothésis I-13**). Ici le défunt semble être un jeune homme, d'après les favoris qui s'épanouissent sur ses joues. On ne peut définitivement pas associer ce type d'accessoire avec l'un ou l'autre sexe uniquement. En revanche on a pu émettre l'hypothèse que les jeunes gens représentés avec ce genre de couronne étaient morts avant d'avoir pu se marier¹⁰⁶. Avant de laisser ce vase et de nous attarder un peu à dégager une symbolique plus générale de cet élément de parure funèbre, disons encore que le lécythe en question comporte une particularité, une exception de taille : celle de nous montrer un défunt dont les yeux sont restés ouverts. Selon R. Parker¹⁰⁷, l'apposition d'une couronne participe de cette phase purificatrice qu'est la toilette du mort en vue de la prothésis. En effet, comme nous l'avons déjà entrevu, il est bien connu que pour un grec de l'Antiquité, l'une des plus grandes souillures en dehors du moment de la naissance est son pendant, celui de la mort. Souillure du corps, souillure des proches et souillure des dieux. Si nous revenons un instant aux textes, et par exemple à l'*Alceste* d'Euripide, où l'on lit au vers 22 qu'Apollon quitte la maison où se meurt Admète « pour éviter un contact qui {le} souillerait »¹⁰⁸.

Voyez encore Artémis qui, à un Hippolyte agonisant, dit ceci (1437 et s.) :

« Adieu, il nous est interdit de regarder la mort. Nos yeux seraient souillés (χράϊνειν) par un dernier soupir, et je te vois déjà près de ta fin »¹⁰⁹.

Non seulement le regard des dieux ne saurait supporter l'offensante situation d'assister à la fin d'un mortel, mais le contact même d'un mortel souillé n'est pas envisageable. Un passage de l'*Iphigénie en Tauride* (381-384), toujours d'Euripide, est à cet égard très explicite :

¹⁰⁵ DARESTE, HAUSOULLIER et REINACH 1891 (1), p. 189 ; *LSCG* 1969, n° 77.

¹⁰⁶ OAKLEY 2004, p. 81.

¹⁰⁷ PARKER 1983, p. 35.

¹⁰⁸ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 63.

¹⁰⁹ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 271-272.

« Qu'un mortel ait contact avec un meurtre, effleure seulement une accouchée ou bien un mort, elle {Artémis} l'écarte des autels, prétendant le tenir souillé (μυσσάρων) »¹¹⁰.

Quand le mot « souillure » est lui-même utilisé, il est souvent la traduction du grec « τὸ μίασμα »¹¹¹. Ce miasme qui, en français, désigne explicitement « une émanation dangereuse de matières putrides dégageant une odeur désagréable ». Elle est une comme une infection qui se répand.

La symbolique de la couronne ceignant la tête des défunts – confection des proches ou objet précieux offert par l'Etat à certains d'entre eux¹¹² – a cependant été envisagée de manière différente à l'occasion. Ainsi dans une scholie d'Aristophane, on a pu lire qu'elle représentait

« la récompense décernée à l'homme après le combat de la vie »¹¹³,

tandis que l'ironique Lucien semble croire très trivialement qu'elles n'étaient là que pour empêcher l'odeur nauséabonde, jouant dès lors le même rôle que les divers parfums utilisés en la circonstance¹¹⁴. Mais pourquoi ne pourrait-on pas voir tout à la fois dans l'accessoire en question une récompense – le mortel arborant dès lors un insigne normalement voué aux souverains et aux dieux – et un gage de purification ? Quant à l'hypothèse de Lucien, il paraît plus probant de la voir comme un moyen supplémentaire de laisser libre cours à son ironie plus que comme une réalité. Sinon que penser de la réalisation en métal – et avant tout en or, au vu des exemples archéologiques – de plus en plus courante à l'époque hellénistique, des couronnes en question ? Il est cependant vrai que, dans son traité sur le deuil du moins, Lucien (*Luct.* 11) évoque des couronnes faites avec

« des fleurs que produit la saison »¹¹⁵.

Les mots de cet auteur remettent alors eux-mêmes en question la généralisation par trop hâtive qui consisterait à énoncer qu'à l'époque hellénistique, toutes les couronnes sont désormais en métal. Cela devait sans doute dépendre des traditions locales et des moyens des familles. Enfin, dans une représentation ornant un lécythe bilingue et qui se lit comme la prothésis de Patrocle (**Prothésis I-12**), le mort est enveloppé dans un linceul clair, à l'instar de ce qu'indique le texte d'Homère, mais il n'est pas à proprement parler couronné. Il semble plutôt que sa tête soit ceinte d'un bandeau de tissu. Mais que l'on ait entouré la tête du mort

¹¹⁰ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 788.

¹¹¹ Qui correspond au verbe « μιᾶναι » : teindre, tacher – cf. RUDHART 1992², p. 46 et s.

¹¹² Cf. LECRIVAIN 1896, s.v. « Funus », p. 1372 (d'ap. Cic., *pro Flacco*, 31).

¹¹³ Citée à propos d'une édition de *Lysistrata*, dont les vers 601 et s. parodient la toilette du mort et l'exposition, par LECRIVAIN 1896, s.v. « Funus », p. 1372.

¹¹⁴ Luc., *Luct.*, 11 et LECRIVAIN 1896, s.v. « Funus », p. 1372 et note 4.

¹¹⁵ Trad. E. Chambry, 1950, p. 64.

de bandelettes ou de couronnes plus élaborées, toujours est-il qu'elles servent toutes à donner au défunt un statut particulier, élevé¹¹⁶.

D'autres accessoires de la parure des morts apparaissent sur les lécythes. En effet, sur des vases comme l'un de ceux attribués au Peintre de Sabouroff (**Prothésis I-6**), un conservé au Pirée (**Prothésis I-16**) et l'autre à Cambridge (**Prothésis I-14**), pour respecter la chronologie, sont disposées sur le corps du défunt, au-dessus de son linceul, des bandelettes de tissu comme celles que l'on voit aussi attachées aux monuments funéraires. A l'image des vêtements foncés dont nous avons parlé, ces rubans sont toujours représentés de couleur sombre, généralement en rouge (**Prothésis I-14**). Ces bandelettes ou rubans ont la même fonction première qu'on les dispose sur un corps ou qu'on les attache à un monument, celle de sacraliser la personne ou l'objet en question¹¹⁷. Les bandelettes ne sont pourtant pas les seuls accessoires présents lors de la prothésis que nous retrouverons ensuite associés aux stèles funéraires, les couronnes le sont également¹¹⁸.

Sur le petit nombre de prothésis figurant encore sur les lécythes, l'apposition d'une mentonnière pour maintenir fermée la bouche du mort, comme nous avons pu le voir sur des loutrophores (**Prothésis I-2**, **Prothésis I-17**), n'est absolument pas discernable. Il s'agit sans doute d'un processus « d'idéalisation » du défunt, dans le sens où la trivialité de la prothésis ne pouvait pas en plus être accrue par ce genre de détails particulièrement terre à terre. C'est pourquoi, à la lumière de ce type de vases seule, on pourrait penser que le rite a disparu dès l'époque classique. Or il n'en est rien, car l'on sait non seulement que tous les rites funéraires de base tels que la prothésis et ses composantes se sont maintenus pratiquement tout au long de l'Antiquité, mais il s'avère surtout qu'un auteur comme Lucien, en activité au II^e s. ap. J.-C. et auquel nous avons déjà fait référence, en parle encore¹¹⁹. En terme d'éléments triviaux, signalons tout de même, mais dans une moindre mesure, la présence de vases à parfum sur certains lécythes, qui impliquent une mise en abyme du support lui-même (**Prothésis I-9**, **Prothésis I-10**). On a certes pu utiliser ces vases pour parfumer le corps du défunt en vue de son exposition, mais sur le premier de ces deux lécythes (**Prothésis I-9**) par exemple, le fait que le peintre en ait dessiné un sous la couche indique sa fonction finale : celle de répandre une odeur agréable pour contrer celle inhérente à la mort. Sur l'autre vase en revanche (**Prothésis I-10**), la présence de deux lécythes monumentaux dans le champ est plus délicate à commenter. Il semblerait en effet assez improbable, de par leur taille, que ces lécythes aient

¹¹⁶ Pour ne pas dire de « sainteté » ou de « sacralisation » – Cf. ROHDE 1987⁸, p. 164 : « The head of the dead person was generally decked with garlands and fillets, in a manner unknown to the Homeric age, as a sign, it appears, of respect for the higher sanctity of the departed ».

¹¹⁷ ROBERTSON 1959, p. 146.

¹¹⁸ RHODE 1987, p. 189 (note 30).

¹¹⁹ *Luct.* 19.

été utilisés durant la toilette du défunt. Qu'ils remplissent la même fonction que le lécythe représenté sur **Prothésis I-9**, celle de répandre un parfum agréable dans la pièce, paraît très discutable également. D'après J. Oakley¹²⁰, qui voit chez le Peintre des Triglyphes une propension à mélanger différentes scènes funéraires, ces deux grands vases pourraient être une allusion au cimetière. Les deux lécythes monumentaux représentés ici (**Prothésis I-10**) pourraient très bien faire référence aux productions céramiques ou aux grands lécythes de pierre que l'on retrouve effectivement comme marqueurs de tombes à l'occasion, et une telle combinaison d'images ne serait d'ailleurs pas unique en son genre, puisque sur un vase fabriqué dans l'entourage du Peintre du Tympos vers 470-460 av. J.-C. (**Prothésis I-30**), on peut voir une prothésis au premier plan, puis un tumulus funéraire orné de bandelettes immédiatement au second. Pour en revenir au vase précédent (**Prothésis I-10**), l'hypothèse que le Peintre des Triglyphes promeuve son propre art en représentant ces vases monumentaux – comme le dit J. Oakley d'après les remarques de J. Burns¹²¹ – ne convainc qu'à moitié car, si l'on considère certaines représentations de visites à la tombe qui ont été réalisées par le même artiste, nous ne voyons sur ces vases aucune représentation de lécythes, qu'ils soient monumentaux ou non¹²². Ce serait pourtant là bien l'endroit d'insérer de tels vases, offrandes funéraires très prisées de l'époque classique, de façon absolument systématique, ce qui n'est pas le cas.

Que dire enfin de la localisation de l'exposition au travers de ces lécythes ? L'épineuse question n'est malheureusement que peu éclairée par cette catégorie de vases funéraires. Les lécythes, tout comme les autres vases vus jusqu'ici, ne comportent pas dans leur décoration d'éléments tendant à nous faire penser que l'exposition du défunt ait pu avoir lieu ailleurs qu'à l'intérieur de la maison, cependant qu'ils ne nous renseignent pas sur une plus exacte localisation du lit funèbre « à l'intérieur ». Pourtant, si l'on regarde un peu plus en détails l'un des vases déjà rencontrés, le lécythe bilingue illustrant la prothésis de Patrocle (**Prothésis I-12**), on peut apercevoir à l'arrière-plan des éléments d'architecture, à savoir des colonnes doriques, ainsi que ce qui ressemble à une grande tenture ou à un rideau. Cette représentation n'est pas la seule où se dessine un cadre architectural mais là encore, la localisation reste problématique, puisque pour certains ces colonnes désignent un intérieur, et pour d'autres plutôt une cour. En effet, si J. Boardman pense que ces colonnes « indicate that a porch or a room off the courtyard was the location »¹²³, B. Tsakirgis avance quant à elle une autre

¹²⁰ OAKLEY 2004, p. 83 et s.

¹²¹ OAKLEY 2004, p. 85 (et n. 22).

¹²² Pour exemple, OAKLEY 2004, p. 123 (fig. 85) ou encore **Monument I-8**.

¹²³ Remarque tirée de l'article « Painted funerary plaques and some remarks on prothesis », *BSA*, n° 50 (1955), p. 51-66, et rapportée in OAKLEY 2004, p. 82.

opinion, celle de dire que les colonnes étant pour ainsi dire peu courantes dans les maisons athéniennes des VI^e et V^e s. av. J.-C., celles-ci devaient plutôt symboliser, de « façon artistique », un intérieur¹²⁴. Elle va même plus loin en proposant que l'*andrôn* ait pu servir à accueillir l'exposition du défunt, mais nous ne pensons pas que la présence de *klinai* dans ce genre de pièce ou encore l'iconographie raffinée dévolue à cet endroit soient des arguments suffisants pour affirmer cela. En fonction des textes vus auparavant et des représentations, où l'on n'aperçoit jamais d'autres *klinai* voisinant avec celle que l'on a utilisée pour le mort, ni de décoration particulière, et de temps à autre seulement des éléments d'architecture, le discours sur la localisation de l'exposition du défunt ne peut se faire plus précis, à l'exception peut-être d'un seul vase, une cruche à anse unique attribuée au Peintre de Sappho, parmi nos plus anciens exemples (**Prothésis I-3**)¹²⁵. J. Oakley fait remarquer que la préparation à l'ekphora que l'on y voit et donc la fin de la prothésis, pourrait se passer dans l'*andrôn*, car un bouclier est accroché dans le champ¹²⁶, ce qui indiquerait une pièce faite pour les hommes. Nous prendrons en compte l'hypothèse, sans pour autant rien affirmer, puisqu'il s'agit du seul vase qui puisse vraiment l'alimenter. La raison profonde de cette impossibilité d'affirmer que la prothésis avait lieu dans un endroit plutôt qu'un autre peut résider en réalité dans la nature plurifonctionnelle des maisons athéniennes de l'époque classique. Comme le souligne J. E. Morgan, ce sont les participants à tel ou tel acte rituel qui rendent une partie de l'habitation sacrée pour instant ou plus, de par leurs actions avant tout ou encore les dépôts d'objets¹²⁷. Les limites au sens large, en Grèce antique, étaient bien davantage intellectuelles et symboliques que matérielles. Cette discussion sera menée plus avant au moment de parler des peintures de l'Italie du Sud dans ce chapitre.

Avant de quitter la céramique attique pour ce qui concerne la thématique de la prothésis, notons que les défunts sont toujours représentés la tête vers la droite et les pieds vers la gauche de l'image et voyons encore un cratère, conservé au Metropolitan Museum of Art de New York et dit de la *Nekyia*. De provenance attique une fois de plus, on date ce cratère en calice à figures rouges de 450 av. J.-C. environ. La plus grande partie du vase est agrémentée d'une *Nekyia*, autrement dit d'une évocation du royaume des morts. On peut évidemment y reconnaître Hadès, Perséphone et Hermès, mais aussi Thésée et Pirithoos, Héraclès, Méléagre, Palamède, Ajax et Elpénor, cependant que le couple qui nous intéresse au premier chef est un couple de défunts anonymes. Ces derniers sont situés au registre supérieur, vers l'une des deux anses, le détail de ces deux personnages se trouvant dans notre corpus (**Prothésis I-41**).

¹²⁴ OAKLEY 2004, p. 82.

¹²⁵ Déjà considérée p. 57, 64, 67.

¹²⁶ OAKLEY 2008 (2), p. 337.

¹²⁷ MORGAN 2007, p. 125 et s. notamment.

Il s'agit d'une scène de *déxiôsis*, car l'homme et la femme en question se serrent la main. Regardons attentivement l'allure de la femme. Elle tient notamment un vase dans sa main gauche et un bandeau passe sous son menton. Allusion est précisément faite aux bandelettes funéraires (*othonai*) qui enserrèrent parfois les mâchoires du mort lors de la prothésis et que ne nous présentaient pas du tout les lécythes. D'ailleurs l'alabastre qu'elle tient étrangement dans la main est sans doute une offrande qui a été déposée par ses proches sur sa tombe¹²⁸, si ce n'est auprès de son cadavre lors de l'exposition également. La raison d'une telle représentation serait une volonté pour les Athéniens d'envisager le défunt avec un statut ambigu¹²⁹ : un défunt qui ne serait pas réduit à un tas de poussière ou de cendres, mais serait un possible héros dans le royaume des morts ou une sorte de fantôme naviguant entre les deux mondes. Le procédé ici décrit n'est pas isolé, nous y reviendrons.

Si la prothésis fut encore représentée à l'époque classique sur un certain nombre de vases pour ce qui concerne la Grèce propre, en Attique et à Erétrie en particulier, sur les autres supports et pour l'époque hellénistique, elle semble avoir été assez rare. Nous pouvons tout de même citer l'exemple d'une stèle funéraire, même si celui-ci s'avère complexe. En effet, une stèle retrouvée à Athènes au XIX^e s., datée entre la fin du IV^e et le II^e s. av. J.-C. semble porter la représentation de cette même phase des rites funéraires. Il s'agit de la stèle dite d'Antipatros (**Prothésis II-1**), dont nous avons déjà brièvement parlé¹³⁰. Elle se tenait certes au Céramique d'Athènes, relevant d'un type qui n'a rien d'étonnant pour la région et on peut y lire une épigramme en grec. Pourtant le monument est composite, puisque comportant une épitaphe bilingue, à la fois en grec et en phénicien. Nous allons quant à nous étudier le relief sculpté entre ces deux zones d'écriture. Le fait que cette stèle soit datée de façon très étendue entre la fin du IV^e et le II^e s. avant notre ère est précisément dû aux différents éléments qui la composent. L'épitaphe et l'épigramme n'auraient d'ailleurs pas été gravées par la même personne¹³¹. Si nous considérons désormais le relief, la seule évidence consiste en ce que le défunt est étendu sur son lit funèbre, comme nous l'avons vu précédemment. Le lit comporte apparemment quatre pieds, est orné d'une couverture ou d'un tissu, et le corps, représenté comme en raccourci, est lui-même posé sur une sorte de matelas. Une particularité se fait déjà jour puisque, contrairement à la convention attique, la tête du défunt se trouve sur la gauche, et non sur la droite. Cette stèle diffère donc en partie des scènes de prothésis vues sur les supports céramiques depuis l'époque archaïque et est également totalement dissemblable des autres stèles attiques, qu'elles soient d'époque classique ou hellénistique. Ces dernières

¹²⁸ JACOBSTHAL 1934, p. 130.

¹²⁹ BAZANT 1986, p. 42 et FRIIS JOHANSEN 1951, p. 159.

¹³⁰ Voir *supra*, p. 29.

¹³¹ STAGER 2005, p. 428 (dont la n. 2).

montraient en effet la plupart du temps le défunt dans les activités qu'il avait de son vivant, voire dans un contexte d'héroïsation. Par exemple les prêtres et prêtresses, poètes ou ouvrières avec leurs accessoires respectifs, les maîtresses et leurs servantes, des scènes de famille, éventuellement même des femmes dans les douleurs de l'accouchement et, pour l'époque hellénistique tout particulièrement, des scènes de banquet (*Totenmahl Reliefs*). La stèle d'Antipatros (**Prothésis II-1**), elle, reprend le schéma bien connu de la prothésis sur les loutrophores et les lécythes, celui du corps exposé sur son lit funèbre, bien que son iconographie soit toute particulière, nous l'avons dit¹³², en raison de l'origine phénicienne du défunt qu'elle honorait.

Quittons la Grèce propre pour l'Italie du Sud et sa florissante production de céramique du IV^e s. av. J.-C. tout d'abord. Reprenons¹³³ l'exemple de ce cratère apulien conservé à Naples pour la représentation de la prothésis dans cette partie du monde grec (**Prothésis I-29**). De part sa thématique, celle de la prothésis donc, il constitue une rareté dans le corpus des vases italiotes. Comme avec Patrocle auparavant, l'exposition décrite ici est celle d'un personnage qui est nommé, « Archémoros ». Ce nom (*ἄρχω, μωρος*) est celui donné après sa mort à Opheltès, fils du roi de Némée Lycurgue et de son épouse Eurydice. Opheltès, encore bébé, se trouvait avec sa nourrice Hypsipyle, lorsque arrivèrent les chefs Argiens venus assiéger Thèbes. Les hommes en question demandèrent à la nourrice de leur indiquer une source ou une fontaine pour boire, et celle-ci les emmena après avoir posé l'enfant sur une touffe d'ache¹³⁴. Or un oracle avait été rendu à Lycurgue à Delphes, lui indiquant que son fils ne devrait poser le pied par terre avant de savoir marcher. Par la suite un serpent sortit des buissons et piqua le petit Opheltès qui en mourut. Voilà qui induit la différence majeure entre les vases attiques vus précédemment et le cratère apulien en question. Le défunt est particulièrement jeune, d'où sa taille un peu plus restreinte sur la couche funéraire. Contrairement au mythe, ce n'est pas réellement la prothésis d'un bébé qui a été représentée, mais celle d'un enfant déjà grand ou d'un tout jeune adolescent. Cette particularité ne relevant cependant pas d'un changement dans les rites funéraires, nous ne la commenterons pas plus avant. Les autres éléments de cette prothésis ne sont pas foncièrement dissemblables à ceux vus auparavant, puisque le corps est déposé sur un lit funéraire à quatre pieds, décoré. Sont placés sous lui des oreillers et une couverture, et une femme s'apprête à poser sur la tête de l'enfant une couronne, ici clairement composée d'éléments végétaux tressés. Il s'agit

¹³² Cf. *supra*, p. 29 et s.

¹³³ Voir aussi *supra*, p. 27, 34, 67, 80 et s.

¹³⁴ Plante à feuilles découpées et à petites fleurs blanches en ombrelles, dont une espèce cultivée est le céleri, et de la famille des ombellifères.

vraisemblablement d'une couronne de myrte, plante que l'on dédiait aux dieux chthoniens¹³⁵. Quant au linceul, en apparence de couleur claire une fois de plus, il laisse ici apparaître les bras du défunt en plus du haut de son buste. L'*oenochœ* placée sous la couche correspond tout à fait à ce que l'on sait du dépôt de vaisselle sous le lit¹³⁶. Mais il y a pourtant une différence à noter. En effet, comme sur la stèle d'Antipatros (**Prothésis II-1**), la tête du défunt n'est pas placée à droite dans la représentation, mais à gauche. Fantaisie ? Volonté de se démarquer des conventions iconographiques attiques ? Un seul exemple ne peut nous permettre de juger. Ce qui apparaît comme bien plus clair sur ce vase en revanche est la localisation de la prothésis. En effet, lignes de sol et végétaux indiquent à eux seuls que l'exposition se passe à l'extérieur.

II. 2) Exemples peints d'Italie du Sud

Les peintures que nous allons prendre en considération, pour la seule thématique de la prothésis, proviennent du site de Paestum et pour cette raison sont à mettre à part dans notre corpus, comme nous l'avons expliqué dans un autre chapitre¹³⁷.

Conformément à ce que le cratère apulien pris en compte auparavant (**Prothésis I-29**) pouvait nous laisser penser, la représentation de la prothésis apparaît plus tardivement en Italie qu'en Grèce propre, car les tombes peintes de Paestum reprenant ce motif ne datent elles aussi que de la seconde moitié du IV^e s. avant notre ère¹³⁸. Qui plus est, et ce qui diffère par rapport à la Grèce propre, l'iconographie de ce rite n'est présente dans cette région que dans les tombes de femmes, à une seule exception près, qui s'avère être l'exposition d'un jeune garçon¹³⁹. Comme l'écrit A. Rouveret, les « actes liés à la manipulation du cadavre {sont} confiés aux femmes dans la réalité. Ils en viennent à caractériser aussi leur iconographie »¹⁴⁰.

Plusieurs exemples de ces scènes d'exposition nous sont fournis par la nécropole d'Andriuolo (A)¹⁴¹ – avec les tombes **Prothésis IV-7**, **Prothésis IV-8**, **Prothésis IV-1**, **Prothésis IV-2**, **Prothésis IV-3**, **Prothésis IV-4** – ainsi que celle de Vannullo (V) avec la tombe 1 (**Prothésis IV-5**), Spina Gaudio (SG) avec la tombe 87 (**Prothésis IV-10**) et une toute dernière tombe paestane, autrefois confisquée par la brigade financière (**Prothésis IV-6**). Que ce soit en céramique en Attique ou en peinture en Italie du Sud, le schéma général de la prothésis ne

¹³⁵ ROHDE 1987⁸, p. 189, n. 40.

¹³⁶ ROHDE 1987⁸, p. 163.

¹³⁷ Cf. *supra*, p. 31.

¹³⁸ CIPRIANI et AVAGLIANO 2000, p. 58.

¹³⁹ ROUVERET 2011, p. 8 (la prothésis du jeune garçon est peinte dans la tombe 8, cf. PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992, p. 166).

¹⁴⁰ ROUVERET 2011, p. 8.

¹⁴¹ Les lettres indiquées entre parenthèse sont les abréviations couramment employées par les archéologues pour désigner les nécropoles en question – cf. PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004², p. 8.

change que peu. Le mort est en effet allongé sur un lit funéraire avec oreillers et couvertures, sa tête – laissée découverte par le linceul – est placée à droite, comme dans les représentations attiques. Les linceuls sont rehaussés de tons clairs, soit intégralement comme pour la prothésis de la tombe 53 d'Andriuolo (**Prothésis IV-3**), soit la bordure des vêtements est quant à elle réalisée en noir ou surtout en rouge (**Prothésis IV-6, Prothésis IV-1**). A l'occasion il arrive aussi que l'on dispose des bandelettes sur le corps du défunt, de couleur rouge elles aussi (**Prothésis IV-10**). Venons-en maintenant aux particularités italiotes, si ce n'est paestanes. Plutôt que des couronnes, les défunte ici représentées portent diadèmes et voiles sur la tête, ce qui est particulièrement visible avec un exemple comme la tombe 53 d'Andriuolo (**Prothésis IV-3**) encore. Le voile y est de couleur clair, comme le tissu dont est enveloppée la morte, mais il peut parfois être coloré, comme dans le cas de la tombe 2 (**Prothésis IV-6**), où le voile est assorti au diadème rouge de la défunte. Si les défunte d'Attique étaient pour certaines couronnées et parées de bijoux, celles de Paestum portent quant à elles la plupart du temps une sorte de diadème donc, et surtout semblent avoir été fardées avec un soin particulier. La tombe 2 (**Prothésis IV-6**) offre un exemple de ces traces d'embellissement cosmétique, comme le fard sur les joues et la mise en valeur des cils. La défunte porte également un collier de perles rouges dans le cas présent. Celle-ci constitue un exemple à part à un autre niveau, puisqu'elle est représentée dans des dimensions monumentales, comme en témoigne l'échelle des personnages qui l'entourent. Nous savons que les défunte peints sur les parois des tombes paestanes appartenaient à la haute société, qualité dont la dimension de représentation pouvait justement être un indice¹⁴².

D'autres particularités, à Paestum, tiennent au mobilier visible dans les scènes de prothésis. En effet, dans la tombe 47 de la nécropole d'Andriuolo (**Prothésis IV-1**) tout d'abord, le lit funèbre est complété par un baldaquin à fronton, qui forme comme un petit toit rouge foncé au-dessus de la morte. Cet élément de mobilier supplémentaire, dont le traitement en perspective est pourtant maladroit, magnifie cependant encore un peu plus l'exposition du corps de la défunte. Pourrait-il aussi signifier la localisation extérieure de l'événement ? La localisation de la prothésis reste un point relativement obscur, au sujet duquel les images ne fournissent que très peu d'apports. Une comparaison avec la Macédoine et d'autres endroits du monde grec va nous permettre d'alimenter le propos. Le motif du baldaquin a été identifié et analysé dans les tombes d'Alexandrie par A.-M. Guimier-Sorbets¹⁴³. Ainsi, dans certaines tombes des nécropoles alexandrines, les tentures peintes au plafond des chambres funéraires représentent-elles des baldaquins (**ANNEXE LXIa**). Pour trouver le modèle de ces

¹⁴² ROUVERET 1975, p. 619.

¹⁴³ Cf. notamment GUIMIER-SORBETS 2001 et GUIMIER-SORBETS 2003.

baldaquins, il nous faut voir du côté de la Macédoine du IV^e s. avant notre ère. En effet, leur présence matérielle est non seulement attestée dans plusieurs tombes, comme celle d'Eurydice¹⁴⁴, au plafond de laquelle un tissu pourpre devait être fixé, ou celle de Philippe II, où une centaine de petits disques d'or étoilés qui étaient à l'origine fixés à la tenture d'un baldaquin ont été découverts répandus dans l'antichambre de celle-ci¹⁴⁵, mais ils ont par exemple également été peints, à la fin du III^e s. av. J.-C., dans la tombe de Lyson et Kalliklès¹⁴⁶ (**ANNEXE LXIb**), dont nous avons déjà parlé pour d'autres raisons¹⁴⁷ et qui constitue une exception sur ce point, car les défunts n'y ont pas été déposés sur un lit funéraire en pierre au-dessous de la représentation du baldaquin, mais leurs urnes cinéraires ont été déposées dans des niches¹⁴⁸. Les tentures, en fonction de leur emplacement, changent vraisemblablement de signification. Ainsi, lorsqu'elles se trouvent dans l'antichambre, comme dans la tombe d'Eurydice, leur raison d'être serait décorative, alors que dans la chambre funéraire, qu'elles se déploient sur toute la voûte ou juste au-dessus de l'emplacement du défunt, elles seraient le symbole d'un baldaquin¹⁴⁹, comme ceux que l'on voit dans certaines peintures de Paestum et servirait à la glorification du mort¹⁵⁰. Ces tissus étant, en effet, similaires à ceux d'origine perse qui furent importés en Grèce à partir de l'époque classique et à ceux qui formaient le baldaquin d'apparat au-dessus du trône du Grand Roi à la cour de Persépolis¹⁵¹. En dehors des tentures réelles ou peintes qui s'y réfèrent dans les tombes, les baldaquins ont aussi pu être sculptés, comme pour la dernière demeure d'époque hellénistique d'Alkéas, à Termessos, en Asie Mineure (**ANNEXE XV**).

La présence plus ou moins matérialisée de baldaquins dans les tombes mêmes, où le défunt connaît une prothésis éternelle, ne nous permet de conclure de la vision de ce seul élément dans les représentations d'une localisation en extérieur de la prothésis vécue avec les proches mais, à l'instar des nombreux exemples que donne le monde grec, d'un statut héroïque accordé aux défunts¹⁵².

La question de la perspective peut également être soulevée dans les peintures funéraires de Paestum, car celle-ci est avant tout notifiée par l'usage de couleurs différentes. En effet, si

¹⁴⁴ M. Andronikos rapporte que les clous en fer disposés à intervalles réguliers et formant un *pi* découverts sur la voûte de l'antichambre devaient servir à l'accrochage d'un tissu (GUIMIER-SORBETS 2001, p. 218).

¹⁴⁵ GUIMIER-SORBETS 2001, p. 218.

¹⁴⁶ GUIMIER-SORBETS 2001, p. 217-218 ; GUIMIER-SORBETS 2008, p. 30.

¹⁴⁷ Cf. notamment chap. I. 4 – « Cultes privés et cultes publics des morts », en association avec la fiche **Prothésis IV-11**.

¹⁴⁸ GUIMIER-SORBETS 2003, p. 616.

¹⁴⁹ GUIMIER-SORBETS 2001, p. 220.

¹⁵⁰ GUIMIER-SORBETS 2001, p. 223.

¹⁵¹ GUIMIER-SORBETS 2001, p. 220.

¹⁵² Et notamment, donc, à la paestane représentée dans sa tombe (**Prothésis IV-1**).

l'on considère la tombe 4 de la même nécropole (**Prothésis IV-8**), on voit que le peintre a rendu l'effet de perspective du lit funéraire en utilisant du jaune pour le pied avant de la klinè, et du brun pour le pied arrière. Là où les peintres de lécythes attiques se contentaient d'utiliser le trait pour signifier la perspective du lit, voire de complètement éluder la question en ne représentant que les pieds du premier plan, ceux qui ont travaillé à Paestum ont songé, du moins pour certains d'entre eux, à employer la couleur pour la mettre en exergue.

Dernier élément de mobilier qui semble être propre à l'iconographie de la prothésis en Italie du Sud : la table d'offrandes proche du lit funéraire. Nous en voyons notamment une sur les peintures de la tombe 58 d'Andriuolo (**Prothésis IV-4**). Sur la paroi est de la tombe, le motif de la prothésis montre le mort sur une klinè devant laquelle prend place une table, très vraisemblablement utile au dépôt d'offrandes pour le mort. Cette question des objets qui entourent le mort au moment de l'exposition sera le dernier point évoqué à propos de ces peintures funéraires. A Paestum en revanche, la plupart des peintures nous offrent des exemples foisonnants d'offrandes funéraires, qui sont plus variées que dans les exemples attiques et de Grèce propre en général vus précédemment,. Nombreux sont les vases – cratères, alabastres, *oenochés* – disposés dans le champ (**Prothésis IV-2**), apportés par les personnages secondaires (**Prothésis IV-3**) ou encore posés sur le corps du défunt, à l'image de l'alabastre de la tombe 47 d'Andriuolo (**Prothésis IV-1**) ou encore de celui, cette fois placé dans la main de la défunte, sur la tombe 2 (**Prothésis IV-6**). Nous voyons également des *kalathoi* sur plusieurs d'entre elles (**Prothésis IV-2**, **Prothésis IV-3**, **Prothésis IV-4**), ainsi que des miroirs et des couronnes (**Prothésis IV-1**). Dans cette dernière, les accessoires semblent plus précisément pendre du baldaquin. Signalons enfin pour la tombe 51 d'Andriuolo (**Prothésis IV-2**) la présence dans le champ de grenades de dimension importante. L'une d'entre elles se trouvent sous le lit, encadrée par deux œufs, tandis que l'autre est placée au-dessus de la couche. Plus que de simples offrandes, les grenades et les œufs sont des symboles funéraires bien connus. D'ailleurs la corbeille représentée au-dessus de la klinè dans la prothésis de la tombe 53 (**Prothésis IV-3**) reprend elle-même ces symboles, alternés et de format tout à fait réaliste.

Pour achever cette seconde partie dédiée au rite funéraire de l'exposition, la prothésis, focalisée sur la figure du défunt, disons tout d'abord que ses descriptions sont présentes très tôt dans les œuvres littéraires. Chez Homère déjà les expositions de plusieurs héros bien

connus sont mentionnées. Et de la même façon, pour ce qui concerne les représentations, le sujet est traité depuis bien longtemps avant notre période d'étude, pour laquelle des loutrophores constituent les plus anciens exemples.

Aux époques qui nous intéressent en premier lieu, ce sont les tragiques qui nous parlent le plus de cette phase rituelle à l'époque classique, et en particulier Euripide, lequel a toujours accordé à la description des rites funéraires une grande place dans ses écrits. La scène est visible sur quelques loutrophores encore, mais surtout sur les lécythes funéraires, un type de vase qui a continué à donner une certaine place à la thématique de la prothésis à l'époque classique, concordent chronologiquement avec les textes des tragiques. Il est vrai que par la suite le thème se rencontre moins souvent en céramique, support sur lequel il a pourtant été le plus traité, mais des exemples picturaux font qu'il ne disparaît pas totalement, alors que dans les textes il n'y est presque plus fait écho que sur le mode comique ou ironique. Enfin, deux régions de production prédominent dans la représentation de l'exposition funèbre au travers des sources majeures : l'Attique pour la période classique, que ce soit dans l'iconographie ou les textes, puis l'Italie du Sud du point de vue des images pour une époque plus récente, mais il s'agit d'une source quelque peu à part, alors que l'on retrouve trace du rite jusque dans certains textes datés de notre ère même. Ajoutons que les baldaquins associés à la prothésis également sont présents d'une autre façon dans les tombes de Macédoine, où ils participent à la glorification du défunt. L'exemple de Paestum, allié à des observations archéologiques, a permis de mettre en évidence ce que nos sources totalement grecques ne faisaient pas apparaître.

Quant aux apports précis des différentes sources en question, il est intéressant de constater tout d'abord dans les supports écrits une différence assez nette entre les lois funéraires et les autres types de textes. A savoir que les lois évoquent peu le déroulement de la prothésis proprement dit, si ce n'est pour donner quelques indications très précises, comme le type de lit à utiliser ou le nombre et la couleur des linceuls qui envelopperont le défunt. Parfois même aucune allusion n'y est faite. L'exposition funèbre faisant partie des mœurs grecques depuis des siècles, son déroulement complet n'avait pas besoin d'être remémoré aux gens, mais seules certaines particularités étaient mises en exergue, ainsi que l'idée de se conformer à la loi, sous peine d'importantes amendes, comme il est parfois évoqué. Dans les pièces de théâtre en revanche, le rite est décrit en de nombreux points, si bien qu'à l'instar des proches des défunts évoqués, le public pouvait prendre conscience de toute la tristesse de la situation, souffrir avec les personnages en un but cathartique. On peut cependant déceler une différence entre ces descriptions appuyées de prothésis. Car, si chez les tragiques le fait d'évoquer fréquemment les rites funéraires pouvait avoir pour but de plaire au public en lui parlant de

pratiques familières¹⁵³, les rites en question deviennent prétexte à rire chez les comiques ou support critique pour l'ironie, tandis que dans les textes que nous dirons historiques, le but est encore autre. Dans le cas des oraisons funèbres de soldats, il devait s'agir de rendre hommage à ces hommes tout comme de glorifier la reconnaissante patrie qui avait veillé à ce que tous les devoirs leurs soient rendus dans les moindres détails. Les apports textuels sont finalement assez divers et éclairants, tantôt sur le rite en général, tantôt sur les détails pouvant le caractériser. La question de la localisation reste l'une des plus difficiles, et le fait qu'elle trouve parfois un écho dans les représentations figurées contribue davantage à brouiller les cartes qu'à démêler réellement les hypothèses. Il serait cependant assez raisonnable de dire que l'exposition du défunt a pu avoir lieu en différents endroits de la maison ou du moins de son enceinte, selon les circonstances et éventuellement les préférences, la période de l'année à laquelle le décès avait lieu ou encore les possibilités de la famille. Les moyens des proches devant aussi avoir conditionné la plus ou moins grande pompe déployée à la préparation et à l'exposition du mort, même si les représentations considérées devaient en grande partie être le fait de familles aisées de toute façon. Ces représentations qui nous montrent encore des détails très triviaux concernant les cadavres, telles que les bandelettes fermant les mâchoires au tout début du V^e s. av. J.-C., pour ensuite les oublier totalement¹⁵⁴, de sorte qu'il ne faut pas se fier uniquement aux images pour tenter de tracer l'évolution d'un rite. C'est là qu'entre en jeu la confrontation avec les textes, confrontation nécessaire à une meilleure analyse de la situation, qui peut cependant déboucher sur une confusion encore plus grande comme sur une peinture très précise de l'un ou l'autre aspect du rite. Les différentes illustrations de la prothésis que nous avons pu rencontrer reprennent toute le schéma général séculaire du mort couché sur un lit funéraire, avec un linceul ne laissant voir que sa tête, plus ou moins paré et comblé d'offrandes d'un nombre variable. La mise en série permettant d'ailleurs de faire le compte des différentes offrandes et parures possibles, relayant ainsi les textes. En revanche, si les auteurs pouvaient parfois décrire la préparation du corps, les représentations ne nous montrent quant à elle que le résultat de cette phase-là. Quels que soit le lieu ou l'époque, la préparation à l'exposition proprement dite ne peut être évoquée que de façon indirecte ou dans ses tous derniers instants, comme lorsque l'un des proches termine de déposer les bandelettes sur le corps du défunt, par exemple. Les seules exceptions relatives seraient celle d'un lécythe à fond blanc conservé à Berlin (**Prothésis I-42**) et d'une pyxide béotienne conservée à Athènes (**Prothésis I-43**). Nous voyons sur le lécythe (**Prothésis I-42**) une mère portant dans ses bras son fils mort, et il ne semblerait pas inconséquent de penser que nous avons là affaire à une

¹⁵³ JOUAN 1997, p. 217.

¹⁵⁴ Ou presque, rappelons-nous du contexte particulier de la *Nekyia* (**Prothésis I-41**).

représentation en rapport avec la préparation à la prothésis. On imagine que cette mère va commencer à s'occuper du corps de son enfant en vue de l'exposition. Elle va « commencer » à le préparer, alors que d'autres femmes semblent avoir « fini à l'instant » de disposer les couronnes ou les bandelettes sur le corps des défunts (**Prothésis I-29, Prothésis IV-10**). En revanche, la scène représentée sur une pyxide béotienne à figures noires du V^e s. av. J.-C. (**Prothésis I-43**) montre vraiment le traitement d'un cadavre. Un corps très rigide est préparé par plusieurs femmes. De gauche à droite, l'une apporte une bandelette, telle qu'on la dépose parfois sur la couche funèbre en fin de processus ; l'autre manipule des tissus qui correspondent soit aux vêtements retirés du corps, soit à ceux qui envelopperont par la suite le défunt ; une troisième tient ce qui doit être une éponge pour laver le cadavre ; enfin une quatrième femme brandit un lécythe, dont l'usage est d'être un vase à huile, généralement parfumée. Nous émettrons pourtant une réserve quant au contexte narratif de ce vase. En effet, on considère avoir affaire ici à la toilette mortuaire d'Actéon, en raison de la présence de plusieurs chiens, ainsi que d'une femme dont l'allure est tout à fait similaire à celle d'Artémis (**ANNEXE LXVI**). Cette scène s'inscrit donc dans le registre mythologique et non dans celui de la vie courante.

En dehors de cet exemple isolé, l'on a semble-t-il jamais peint ou sculpté le corps que l'on lave, le corps que l'on enveloppe dans ses linéals, ou encore les bandelettes que l'on fixe autour de la tête et des mâchoires, et cela peut très bien se comprendre. La dignité et la mise en scène grandiose priment dans la mort aussi.

Il semble que dans le cas de la prothésis, apports des sources écrites et apports des sources iconographiques se complètent particulièrement, de sorte à donner une vision globale, relativement complète du rite en question. Nous pouvons enfin souligner le fait qu'un autre apport intéressant des sources écrites est justement de verbaliser les grands principes et les croyances du peuple grec antique. Ainsi le rite de l'exposition, représenté à juste titre puisqu'important, garde de sa prépondérance même lorsque ses illustrations deviennent plus rares. Les textes nous le confirment, on ne peut faire l'impasse sur la toilette et la prothésis du mort, tout comme on ne le devrait sur les autres rites funéraires d'ailleurs. Ils sont des devoirs nécessaires pour que le défunt effectue la transition de sa condition de vivant à celle de disparu. L'idée que la mort est une souillure ainsi qu'un passage et que les proches ont un rôle clé à tenir est largement exprimée au travers des textes, tout comme est parfois relayée celle que les défunts ne sont pas égaux. Nous reviendrons sur cette dernière notion, qui est pour l'instant davantage lisible dans les images de notre corpus que dans les sources écrites

considérées, les offrandes accompagnant les défunts de Paestum étant ici proportionnelles à l'importance accordée à la personne décédée, par exemple.

II. DU CADAVRE AU MONUMENT FUNERAIRE

II. 2 – De l'ekphora à la déposition : transport et ensevelissement du cadavre

Après nous être intéressés aux participants à l'ekphora dans la première partie de ce travail, il nous faut prendre en compte les apports qui relèvent davantage de la figure du défunt elle-même durant son transport jusqu'au cimetière. Nous allons donc prendre en compte, dans un premier temps, les conditions de transport des défunts¹. Ensuite, nous compléterons les informations relatives au cadavre en analysant les différents types de situations suivantes : les morts inhumés, les morts crématisés² et, enfin, ce qui semble être de rares cas d'embaumement. C'est donc du passage de la visibilité à l'invisibilité du défunt que nous allons traiter en second lieu³.

I. Conditions de transport des défunts

Si nous nous fions comme souvent aux textes de lois dans un premier temps, il s'avère que plusieurs d'entre eux fixent également des règles en ce qui concerne le transport du défunt. Nous avons vu ce qui relevait des vivants, qui se doivent en plusieurs endroits du monde grec de garder le silence pendant la procession. Envisageons désormais ce qui relève du mort lui-même, du cadavre et de son environnement immédiat.

La loi de Ioulis, cité localisée sur l'île de Kéos et dont ce texte relatif au règlement des funérailles date du V^e s. av. J.-C. ou d'un peu avant, indique que le mort sera emporté sur

« un lit à pieds en forme de coin (κλίνηι σφηνόπο[δ]ι) »

et que l'on ne le

« couvrira pas entièrement avec les linceuls

¹ Nous ne reviendrons pas sur les « porteurs de morts » en particulier, pour cette question, se reporter *supra*, p. 98.

² Bien qu'il s'agisse d'un néologisme non encore consigné dans les dictionnaires, il est cependant d'utilisation de plus en plus courante, en lieu et place de la forme correcte qui devrait être « crémés » (du latin *cremare* : brûler), mais qui n'est pas usitée, notamment parce qu'elle peut porter à confusion. Il est délibéré de notre part de ne pas employer le mot « incinérés » (du latin *cinere* : réduire en cendres), ce dont nous nous expliquerons dans ce chapitre.

³ « La forme visible du corps, telle qu'elle est présentée en spectacle au début des funérailles, lors de l'exposition, ne peut être sauvée de la corruption qu'en disparaissant dans l'invisible. Beauté, jeunesse, virilité du cadavre, pour lui appartenir définitivement et s'attacher à la figure du mort, exigent que la dépouille ait cessé d'exister comme le héros de vivre » (VERNANT 1982, p. 66).

([κ]-αὶ μὲ καλύπτειν, τὰ δ' ὅλ[ο]σχερ[έα] τοῖ[ς] ὀθον[-ίοις] »),

bien qu'il doive être porté enveloppé. On imagine alors que cela indique que la tête du défunt restera visible. Enfin, le législateur précise que

« le lit et les linceuls seront rapportés à la maison

(τὴν κλίνην ἀπὸ το[ῦ] σή[μ]ατο[ς] καὶ τὰ σ[τρώ]-ματα ἐσφέρειν ἐνδόσε) »⁴.

Quant à la loi de Delphes, édictée pour la phratrie des Labyades au début du IV^e s. av. J.-C., si elle ne précise rien par rapport au lit ou à la civière de transport, elle indique que ne seront placés sous le corps, comme nous l'avons déjà dit au moment de parler de la prothésis⁵, qu'« un seul tapis » et qu'« un seul oreiller » sous la tête, ainsi que le fait que le défunt sera porté « couvert (ποικεφάλαιον ἢ ποτθέτω) »⁶. Et si l'on contrevenait à l'une de ces dispositions, cette loi, très punitive, prévoyait diverses amendes.

En dehors de cela, peu d'informations transparaissent à ce sujet, si ce n'est chez Thucydide encore⁷, lorsqu'il relate la Guerre du Péloponnèse, ce qui nous permet de savoir que les ossements des premiers soldats athéniens qui en furent victimes furent transportés en char (ἄμαξαι) dans dix cercueils de cyprès (λάρνακας κυπαρισσίνας)⁸, tandis que pour ceux dont on n'avait pas retrouvé le corps, comme pour une ekphora traditionnelle, c'est un lit tout dressé (κλίνη ... ἐστρωμένη) qui fut utilisé, soit une couche vide, toute symbolique.

Ceci rappelle d'ailleurs les usages en cours à Sparte où, comme l'écrit Hérodote (VI, 59), lorsqu'un roi mourait à la guerre, on faisait de lui une « figure » (εἶδωλον), portée au tombeau « sur un lit de parade »⁹.

De plus, nous pouvons conclure de plusieurs sources écrites qu'en ce qui concernait le cadavre du Spartiate ordinaire en revanche, celui-ci était enterré dans un manteau de pourpre (φινίκις), qui s'accompagnait de feuilles d'olivier (φύλλοις ἐλαίας) au moment de la déposition¹⁰, selon les prescriptions de Lycurgue¹¹. Le mot « φοινίκις » désignait le vêtement de couleur rouge, teint de pourpre, des guerriers lacédémoniens (Xen., *Lac.* XI, 3).

⁴ DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891, p. 10.

⁵ Cf. *supra*, p. 215.

⁶ DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891 (1), p. 189.

⁷ *Thuc.* II, 34.

⁸ Un par tribu.

⁹ Trad. Ph.-E. Legrand, 1963, p. 75.

¹⁰ *Plut., Lyc.* XXVII, 1 ; *Apo. Lac.* n° 18.

¹¹ Les dires de Plutarque sont cependant sujet à caution pour les époques qui nous concernent, puisque nous ne savons même pas, entre autres, si le fameux législateur Lycurgue vécut au X^e, au IX^e ou au VIII^e s. av. J.-C. – cf. trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux 1993 (3^{ème} éd.), notice du texte en question p. 109. Nous retrouvons cependant des correspondances exacte de pratiques chez les initiés orphiques, bacchiques, les Pythagoriciens et les Egyptiens (*Hdt.* II, 81).

Cette affirmation est peut-être à remettre en cause en ce qui concerne les Spartiates qui auraient suivi les préceptes orphico-bacchiques, comme nous allons le voir. Il faut d'abord en venir à la lecture du texte suivant d'Hérodote, tiré d'un livre où les coutumes égyptiennes en particulier sont évoquées et quelques parallèles avec les Lacédémoniens tracés (II, 81) :

« Ils {les Egyptiens} sont vêtus de tuniques de lin garnies de frange autour des jambes, qu'on appelle des *calasiris* ; en outre ils portent, jetés par-dessus, des manteaux de laine blanche (εἰρίνεα εἴματα λευκά). Toutefois, ils n'introduisent pas de vêtements de laine dans les sanctuaires, et ils ne se font pas ensevelir avec (συγκαταθάπτεται) ; la loi religieuse l'interdit. En cela, ils sont d'accord avec les prescriptions des cultes qu'on appelle orphiques et bacchiques, lesquels en réalité viennent d'Egypte, et avec celles de Pythagore ; à quiconque en effet participe à ces cultes mystiques, il est interdit également de se faire ensevelir dans des vêtements de laine (εἰρινέοισι εἴμασι θαφθῆναι). Il y a là-dessus une histoire sacrée qu'on raconte »¹².

Si nous en revenons maintenant aux Spartiates, ceux-ci étaient enterrés dans un manteau de pourpre, mais pour être teint, ce vêtement devait être fait de laine, matière interdite dans le cadre de la religion et des funérailles selon les préceptes orphiques, bacchiques et pythagoriciens, comme indiqué chez Hérodote. Nous pourrions alors penser que pour résoudre ce problème, le tissu utilisé pour les manteaux de pourpre en Laconie était alors le lin, mais donner une couleur à celui-ci était très difficile et on ne connut vraisemblablement pas de lin teint avant l'époque hellénistique, où la flotte d'Alexandre en colora pour en faire des voiles de vaisseaux (Pline, *HN* XIX, 5, 1). De plus, une étude a été faite sur la pourpre ancienne. J. Doumet a, en effet, essayé de reproduire les pratiques antiques de teinture au moyen de cette substance. Il a utilisé de la laine et de la soie¹³, matières privilégiées à teindre en pourpre dans l'Antiquité déjà, absolument pas du lin. Il y a donc une apparente contradiction entre l'interdiction de la laine en contexte funéraire, selon les principes notamment orphiques, et les prescriptions de Lycurgue au sujet de l'ensevelissement. Les hypothèses peuvent alors être de trois ordres au moins. Premièrement, il se peut que les très anciennes lois de Lycurgue n'aient plus eu toute leur réalité avec le temps et que les pratiques funéraires aient changé. Deuxièmement, on peut imaginer que tous se faisaient enterrer dans un tissu rouge, exception faite de ces seuls mystes, et leur nombre peut-être restreint impliquait que l'on y fasse pas référence dans la loi. Troisièmement, il est possible que les Lacédémoniens adeptes de ces croyances initiatiques n'aient pas suivi les préceptes de celles-

¹² Trad. Ph.-E. Legrand, 1963⁴, p. 119.

¹³ DOUMET 1980, p. 19.

ci sur tous les points, ce que nous mettrons en correspondance avec une remarque de N. Richer : « Naturellement, pour que l'orphisme pût être concilié avec les croyances et les pratiques des religions civiques déjà établies, ses tenants ont sans doute dû procéder à quelques concessions »¹⁴.

Concernant Alexandre le Grand, nous reviendrons plus tard sur le traitement accordé à son cadavre à proprement parler, mais nous trouvons chez Diodore de Sicile une description du sarcophage et du fourgon qui servit à le transporter (*Bib. Hist.* XVIII, 26-28). Ainsi, son cadavre fut placé dans un sarcophage anthropoïde, rempli d'aromates, surmonté d'un manteau de pourpre et tissé d'or. S'y superposaient aussi les armes du défunt. Vient ensuite dans le texte une longue et fabuleuse description du fourgon (άρμάμαξα), où l'or côtoie les pierres précieuses, où s'épanouissent des motifs guerriers, et auquel une guirlande et des cloches sont accrochées. Le tout tiré par un très grand nombre de mulets – le texte en indique soixante-quatre – choisi exprès pour la circonstance. Comme nous en reparlerons à propos du bûcher d'Héphaïstion, cette description du fourgon qui servit à l'ekphora d'Alexandre est à prendre avec précaution et peut ne constituer qu'une *ekphrasis*, procédé courant à l'époque où Diodore écrit.

Peu d'apports de par les images également, puisqu'elles nous font tant défaut au sujet de l'ekphora à partir du début du V^e s. av. J.-C. Nous pouvons cependant considérer à nouveau les canthares attiques de la fin du VI^e s. conservés à Paris (**Ekphora I-4** et **Ekphora I-3**), pour y déterminer que sur chacune de ces représentations, le défunt est porté enveloppé dans un linceul de couleur sombre, alors que sa tête reste découverte. Il est sur l'un porté à dos d'hommes (**Ekphora I-3**) et sur l'autre porté dans un char (**Ekphora I-4**). Cette dernière manière étant notamment indispensable dans les cas où le mort était porté avec une *klinè* qui serait placée avec lui dans la tombe.

Même s'il s'agit d'un exemple un peu particulier, car lycien, concernant l'Asie Mineure nous pouvons au moins revenir sur les peintures de la tombe à chambre n° II de Karaburun, en Lycie (**Ekphora IV-1**), le char funèbre convoie un grand coffre ou ciste, de forme très ramassée et haute, au sommet très arrondi, bombé, formant comme un dôme. M. J. Mellink y voit donc une impossibilité à le considérer comme un sarcophage arguant qu'en plus de cette forme peu propice à réellement en décrire un, aucun conteneur de ce genre ne fut trouvé dans

¹⁴ RICHER 2012, p. 574, qui se base sur Parker (R.), « Early Orphism », in Powell (A.), (ed.), *The Greek world*, Londres, 1995, p. 504.

les tombes de Karaburun¹⁵. Elle l'envisage alors comme un coffre pouvant contenir des objets à enterrer avec le mort. La forme peut certes poser problème, et si l'on considère qu'il s'agit du mort sur le trône à roues en avant de la procession, sous sa forme de vivant, nous pourrions aisément en arriver à conclure qu'éluder le char funéraire, transportant la dépouille de l'homme, sous quelque forme que ce soit, serait un procédé tout à fait compréhensible. Pour autant, la notion même d'ekphora pourrait s'en trouver ébranlée et, de plus, il ne faut jamais oublier les principes de raccourcis auxquels les peintres ont parfois recours, de manière plus ou moins volontaire, d'ailleurs.

Enfin, ce coffre s'apparente surtout à ceux que nous voyons représentés sur les longs côtés du sarcophage des Pleureuses, en provenance de Sidon et datant du milieu du IV^e s. av. J.-C., qui offre la vision de deux ekphorai pour ainsi dire identiques (**Prothésis II-21**)¹⁶. Pourtant il est impossible ici d'envisager que les morts soit sculptés sous leur apparence de vivants dans les processions, dont nous sommes sûrs qu'il s'agit d'ekphorai, créées par un artiste grec qui s'est basé sur « un schéma de valeur universelle »¹⁷, d'où un conflit avec l'interprétation précédente, que pour notre part nous écarterons, considérant que tous ces conteneurs symbolisent bien des sarcophages.

II. Une déposition sous quelle forme ?

Afin de considérer l'aspect sous lequel le défunt est enterré, nous pouvons commencer par nous reporter à un tableau récapitulatif des rites funéraires athéniens se rapportant à cette question sur plusieurs siècles (**ANNEXE VII**)¹⁸. Nous constatons qu'à Athènes les rites d'inhumation simple et de crémation ont été pratiqués conjointement entre le sub-mycénien (1125-1050 av. J.-C.) et la fin du IV^e s. av. J.-C. Pour les périodes nous concernant, il a été démontré que l'inhumation simple constituait 60% des ensevelissements entre 500 et 425 av. J.-C., tandis qu'entre 425 et 300 av. J.-C., la crémation augmente pour se retrouver à hauteur de 40% des ensevelissements. Notons que lorsque l'une des deux pratiques est dominante à une certaine période, elle n'est cependant jamais exclusive¹⁹. Enfin, c'est généralement à l'inhumation que l'on a recours en ce qui concerne les enfants²⁰, bien que quelques

¹⁵ MELLINK et LAWRENCE ANGEL 1973, p. 300.

¹⁶ Seule la mieux conservée est visible dans notre catalogue.

¹⁷ METZGER 1975, p. 220.

¹⁸ Qui provient lui-même de MORRIS 1992.

¹⁹ ETIENNE 2005, p. 185.

²⁰ « Dans de nombreuses cultures, les fœtus et les nouveau-nés ne sont en effet pas incinérés car la crémation représente le moyen pour l'âme de se libérer afin de rejoindre l'au-delà. Inhumés, les jeunes défunts se voient donc interdire l'accès au pays des ancêtres, seul moyen de contrôler leur pouvoir néfaste » (BAILLS-TALBI et DASEN 2008, p. 601).

crémations dans des jarres soient constatées pour le sub-mycénien et d'autres dans des amphores, pour la période du géométrique tardif.

Si ce tableau très précis ne prend malheureusement en compte les données que pour Athènes et que des statistiques complètes font défaut pour bon nombre d'autres zones du monde grec, il est cependant également possible d'en proposer en ce qui concerne la crémation en Macédoine. Si, à Athènes, la crémation n'est pas uniquement réservée aux individus de l'un ou l'autre sexe, en Macédoine il est frappant de constater que les cadavres de femmes ne commencent à être traités selon ce rite qu'au cours de la deuxième moitié du V^e s. av. J.-C. et ce n'est d'ailleurs qu'au siècle suivant qu'il se répand plus largement dans les diverses classes sociales²¹. La crémation ne concerne encore que 7 à 8 % des sépultures au temps de Philippe II, mais sa fréquence augmente sensiblement à partir du III^e s. av. J.-C., où elle finira par être associée à près de 40 % de celles-ci²².

I. 1) L'inhumation

Lorsque le corps est emmené tel qu'exposé auparavant, sans traitement supplémentaire que celui d'être déposé en terre, éventuellement dans un conteneur, il s'agit d'une inhumation²³.

En rapport avec ce mode simple d'ensevelissement, nous trouvons un étrange passage dans les *Oiseaux* d'Aristophane (471 et s.) :

PISTHETAIROS : « (...) tu n'as pas compulsé Esope, lequel prétend que l'alouette naquit la première de tous les oiseaux, avant la terre ; puisque son père mourut de maladie ; comme la terre n'existait pas, il resta exposé pendant cinq jours : elle, embarrassée, ne trouva rien de mieux que d'ensevelir son père dans sa tête

(τὸν πατέρ' αὐτῆς ἐν τῇ κεφαλῇ κατορύξει) »²⁴.

En effet, comment faire pour inhumer avant l'invention de la terre elle-même ? Ce passage, bien que jouant à l'extrême sur l'absurde, tend à nous rappeler une fois de plus l'importance des rites funéraires de base. Comme Antigone jette un peu de poussière sur le corps de son frère laissé là honteusement, l'alouette n'a d'autre lieu d'ensevelissement que sa propre tête pour y mettre son père, qui ne peut décemment rester sans sépulture plus longtemps.

L'iconographie n'a pour sa part que très peu traité la thématique de l'ensevelissement.

²¹ GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005, p. 139.

²² GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005, p. 139.

²³ S'y rattachent apparemment aussi les cas où la crémation n'a pu être, chose inacceptable, que partielle – cf. KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 97.

²⁴ Trad. H. van Daele, 2009¹³ (2^{ème} éd.), p. 46.

A la limite chronologique de notre première période d'intérêt, aux alentours de 500-490 av. J.-C., se situe le vase à la très riche scénographie du Peintre de Sappho, dont nous avons déjà parlé (**Prothésis I-3**). Nous y voyons des personnes s'affairant juste avant l'ekphora. Le temps de l'exposition vient de s'achever et le cadavre est déposé dans un cercueil en bois. Une femme s'occupe d'y insérer le bas du corps du défunt, une autre étant placée juste derrière pour l'aider, tandis qu'un homme barbu soutient le haut du corps. Une inscription disposée au-dessus de sa tête et courant jusqu'au cadavre les enjoint à agir avec douceur (*lab{e} me lit(o)ta{ta}*)²⁵.

Quant à la déposition proprement dite, le moment où le corps est mis en terre, il existe tout au plus une loutrophore à figures noires qui en montre une représentation certaine. Il s'agit d'un autre vase réalisé par le Peintre de Sappho, conservé au Musée National d'Athènes et daté du tournant du VI^e s. av. J.-C. (**Ekphora I-1**). La déposition n'est que l'une des scènes de ce vase qui nous apparaît comme une « bande dessinée funéraire »²⁶ et dont nous avons déjà considéré la scène de prothésis (**Prothésis I-18**). Sur l'autre côté de la loutrophore, donc, la représentation est mise en scène au cimetière. Le moment peint est précisément celui où la bière est descendue dans la fosse. Deux hommes barbus soutiennent le cercueil, tandis que deux autres, dont nous n'apercevons que les têtes et les bras tendus, le reçoivent dans la tranchée. Des pleureuses, bras levés en signe de lamentation, finissent d'encadrer la scène. Le porteur debout sur la droite tient de plus un tissu qu'il semble retirer du cercueil. Cette pièce de tissu servait sans doute à recouvrir ce dernier durant le trajet jusqu'au cimetière, comme nous l'avons vu précédemment. Un décor de palmettes est visible sur le cercueil, mais le relevé du vase faisant étonnamment l'économie de ce motif, il faut se reporter à une photographie du vase en question pour en prendre connaissance (**ANNEXE XLb**).

Il est d'ailleurs fait mention du matériau le plus courant de construction des cercueils, le bois, dans un passage de l'*Oreste* d'Euripide, où Electre dit à son frère (1052-1053) :

« Puisse la même épée nous tuer tous les deux, s'il est permis, et un seul tombeau de cèdre travaillé recevoir nos deux corps ! »²⁷.

A noter que la traduction de l'expression « μνήμα κέδρου τεχνάσματα » incorpore plus précisément le mot « cercueil » dans d'autres éditions du texte d'Euripide²⁸, en tant que l'objet qui est « travaillé ».

²⁵ OAKLEY et NEILS 2003, p. 297.

²⁶ BERARD 1984, p. 100.

²⁷ Trad. L. Méridier, 2002⁴, p. 74.

²⁸ « Qu'une même épée puisse nous frapper tous les deux, et le même tombeau, un cercueil de cèdre, nous recevoir ! » (cf. trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 1171).

Outre le cèdre, le bois utilisé pour construire les cercueils pouvait également être le cyprès, comme on l'apprend chez Thucydide (II, 34). Ce détail ne doit d'ailleurs pas être innocemment mentionné dans le texte, car « les cercueils de cyprès suggèrent l'éternité du souvenir », comme l'écrivait N. Loraux²⁹. En effet, depuis l'Antiquité, cet arbre symbolise la vie éternelle.

En dehors de cet exemple, il faut nous tourner une fois de plus vers les lécythes funéraires attiques, courants à l'époque classique, pour tenter d'y trouver des allusions. Ce que l'on n'y voit ne sont pas des dépositions tout à fait ordinaires car, si les corps transportés sont ceux de personnes communes, de mortels ordinaires, les porteurs de morts sont représentés sous les traits d'Hypnos et de Thanatos. Les deux frères sont ainsi décrits dans la *Théogonie* d'Hésiode (759 et s.) :

« Sommeil et Trépas, dieux terribles (δεινοὶ θεοί) ; et jamais sur eux le soleil brillant ne pose le regard de ses rayons quand il monte dans le ciel (...). De ces deux-là, l'un, sur la terre comme sur le vaste dos de la mer, est paisible (ἥσυχος), dans ses tours et détours, d'une douceur apaisante (μείλιχος), pour les humains ; l'autre a un cœur de fer et une âme de bronze impitoyable, dans sa poitrine (τοῦ δὲ σιδηρῆ μὲν κραδίη, χάλκεον δὲ οἱ ἦτορ νηλεὲς ἐν στήθεσσιν). Il garde tout être dont d'abord il a fait sa proie, tout être humain ; et il est en haine (ἐχθρὸς) même aux dieux immortels »³⁰.

La complémentarité de ces jumeaux, respectivement dieu du Sommeil et dieu de la Mort, est ainsi bien perceptible. Au travers de l'iconographie, ils se distinguent de plusieurs façons. Tout d'abord, seulement l'un des deux est barbu : il s'agit alors de Thanatos. Ce dernier est normalement placé de profil à gauche et son frère en face de lui. Tous deux sont ailés et transportent le cadavre d'un anonyme. Une tombe est visible au second plan. La position et l'allure des deux frères s'inspirent sans doute du fameux cratère en calice à figures rouges d'Euphronios (peintre) et Euxithéos (potier), réalisé vers 510 av. J.-C. (**Ekphora I-6**). La scène a par la suite été transposée du champ de bataille – où les deux frères recueillent le corps de Sarpédon comme décrit dans l'*Illiade* (XVI, 682-683) – au cimetière, d'où une perte des accessoires militaires tels que les casques.

L'une des plus anciennes utilisations de ce schéma en contexte funéraire simple intervient sur un lécythe à fond blanc attribué au Peintre de Londres, qui date des environs de 470-460 av. J.-C. et est conservé au Musée national d'Athènes (**Ekphora I-9**). Nous voyons sur ce vase, à

²⁹ LORAUX 1993², p. 42.

³⁰ Trad. A. Bonnafé, 1993, p. 131.

l'arrière plan, une stèle funéraire au couronnement triangulaire, entourée de bandelettes, et reposant sur deux degrés. Le type de scène dont nous parlons est visible au premier plan. Thanatos et Hypnos possèdent des ailes dans le dos aussi bien qu'à leurs pieds et transportent un corps dont le tracé est en grande partie effacé. Cependant, la présence de l'inscription *kalos* et le fait qu'il semble porter l'*exomide* – pour cela nous nous fions aux commentateurs – nous poussent à y voir un très jeune défunt du sexe masculin³¹.

Sur un lécythe haut de près de cinquante centimètres du Peintre de Thanatos, daté de 440 av. J.-C. et conservé au British Museum (**Culte I-100**), le cadavre porté est celui d'un soldat, comme l'atteste notamment le casque corinthien déposé sur sa stèle funéraire à l'arrière. A nouveau, il est possible de distinguer des deux personnages ailés Thanatos à gauche, barbu et d'allure rude, et Hypnos à droite, imberbe, aux traits plus doux et à la peau plus mate³².

Une scène tout à fait similaire de jeune guerrier porté par les jumeaux Mort et Sommeil fut réalisée sur un lécythe de la même époque par le Peintre de Sabouroff, aujourd'hui également dans les collections britanniques (**Ekphora I-10**). Tout comme la représentation en générale³³, la stèle funéraire est d'un rendu très simple, à l'opposé de ce qu'avait fait de cette scène le Peintre de Thanatos.

Bien qu'en proportion plus importante et au départ seuls concernés, les défunts de sexe masculin ne sont plus au cours du temps les seuls à se retrouver aux mains de Thanatos et d'Hypnos. Vers la fin du V^e s. s. av. J.-C. en effet, les cadavres transportés sont parfois ceux de femmes, la thématique de l'*Alceste* d'Euripide, jouée en 438, n'étant peut-être pas étrangère à cette évolution³⁴. L'atteste par exemple un lécythe non attribué, peint vers 430-420 av. J.-C. et qui montre le corps d'une femme, dont les cheveux sont retenus au moyen d'un *cécryphale* et d'une *stéphanè*³⁵, soutenu par les deux personnages ailés (**Ekphora I-11**). Ce qui est notable ici est la présence d'Hermès, à la droite du monument funéraire de type stèle, à l'extravagant couronnement de volutes, palmette et feuilles d'acanthes. Hermès Psychopompe n'est pour autant pas le seul personnage mythique à se greffer au schéma d'origine, puisque Charon est représenté un peu plus loin, à l'arrière du vase. Il n'est pas seul car, dans sa barque, le nocher est accompagné d'un enfant dont on peut penser qu'il est celui de la défunte, lui-même décédé auparavant.

A ce stade-ci de l'analyse, il est utile de relever que les termes « déposition » et le verbe « déposer » ont volontairement été écartés de ces descriptions. En effet, le schéma qui voit

³¹ OAKLEY 2004, p. 126 et 224 (pour le mot *kalos*).

³² Il faut probablement y voir un écho au L. V de Pausanias (18, 1) où la Nuit est décrite avec ses deux enfants Sommeil et Mort, dont l'un est blanc et l'autre est noir d'aspect.

³³ ROBERTSON 1959, p. 148.

³⁴ VERMEULE 1979, p. 150.

³⁵ OAKLEY 2004, p. 129.

Hypnos et Thanatos tenant un cadavre de mortel relève finalement d'une grande ambiguïté. Si nous retournons à Sarpédon et au récit de l'*Illiade*, il est dit que le Sommeil et la Mort emportent son corps loin du champ de bataille, ce qui est représenté sans doute possible sur le cratère d'Euphronios (**Ekphora I-6**) tout comme le contraire est absolument évident sur un cratère apulien du Peintre dit de Sarpédon justement (**Ekphora I-7**) ; mais alors pourquoi penser que sur les lécythes nous avons forcément affaire à une représentation de déposition et non d'enlèvement du corps ?

L'environnement du cimetière nous pousse en réalité à nous reporter à la suite du texte épique, dans lequel il est dit que les deux frères apportent le corps lavé et magnifié de Sarpédon en Lycie (*Il.* XVI, 683), autrement dit pour qu'il y trouve un lieu de sépulture. La présence d'Hermès, associé ou non à Charon, peut d'ailleurs renforcer l'hypothèse. Les frères jumeaux mimeraient alors une déposition symbolique, loin de la triviale scène qu'a pu réaliser plusieurs décennies auparavant en figures noires le Peintre de Sappho (**Ekphora I-1**). Hermès et Charon, voire d'autres proches morts auparavant, attendant le moment d'emmener ensuite avec eux le défunt ou la défunte au Royaume des morts.

Dans le dernier exemple de lécythe que nous avons considéré en particulier (**Ekphora I-11**), la déposition plutôt que l'enlèvement paraît évidente de par l'appui que Thanatos prend sur le monument funéraire et la position du cadavre, qu'ils semblent vouloir asseoir sur son monument, comme visible dans certains cas d'épiphanie du mort au cimetière.

En dépit de tous ces éléments, la perception d'un mouvement transposé en peinture est des plus difficiles et nous ne pouvons rien affirmer et ce encore moins lorsque l'on prend connaissance d'un lécythe à fond blanc du Peintre du Carré (**Ekphora I-5**), peint vers 420 av. J.-C. et qui, s'il montre bien les deux frères ailés (pour une fois tous deux barbus), le transport du corps d'un défunt et même Hermès, substitue cependant à la tombe un arbre. Si l'on sait que les deux autres vases du même artisan traitant aussi de ce sujet montrent bien une tombe à l'arrière plan, cet exemple-ci laisse perplexe.

Si l'on accepte qu'il s'agit bien d'une déposition, le genre de scène dont nous venons de traiter peut aussi se retrouver en représentation secondaire sur les lécythes funéraires. En effet, sur un lécythe funéraire non attribué du milieu du V^e s. av. J.-C. (**Culte I-70**), une déposition par Thanatos et Hypnos est schématiquement figurée sur un vase, lui-même peint au degré supérieur d'une stèle funéraire représentée sur le lécythe à fond blanc en question.

Sur un autre lécythe à fond blanc, également non attribué et appartenant aux collections berlinoises (**Ekphora I-12**), la scène de déposition impliquant les deux frères est représentée comme relief de couronnement de la stèle peinte sur le vase. Nous pouvons d'ailleurs

distinguer que le corps est celui d'une femme. Thanatos, le barbu, est ici pour une fois représenté sur la droite.

La pratique de la sépulture à « enchytrisme » (*enchytrismos*)³⁶ enfin, connue au moins par l'archéologie, consistait à enterrer les corps en les ayant placés au préalable dans un récipient en céramique, plutôt que dans des cercueils ou des *larnakes*. Elle fut en usage en Orient dès le III^e millénaire et en Grèce dès la période du Bronze ancien³⁷. Il s'agit d'un mode d'inhumation privilégié pour les tout-petits, mais qui ne leur est pas exclusif. Parmi les articles récents qui traitent du sujet, nous en mentionnerons un sur les nécropoles d'Abdère, colonie ionienne sur le littoral thrace³⁸, et un sur l'île d'Astypalée, au Sud-Est de la mer Egée, où plus de deux mille sept cent cinquante cas ont été recensés³⁹. En ce qui concerne ses mentions dans les textes, elles sont non seulement très restreintes⁴⁰, mais rendent également la notion un peu confuse pour nos esprits modernes, au vu des divers contextes évoqués et du manque de précision qui les entourent.

Bien que majoritairement utilisé pour des enfants⁴¹, ce mode de sépulture fut quelquefois aussi employé pour des adultes. Des témoignages archéologiques le prouvent, comme par exemple un *pithos* découvert dans la région de Patras, en Elide, à six kilomètres à l'Est du Kastro de Kyllini, qui contenait les cadavres non pas d'un seul, mais de deux adultes probablement. Le matériel qui les entourait ayant été daté entre le 2^e et le 3^e quart du IV^e s. avant notre ère⁴².

Et parmi nos sources écrites, nous avons tout de même pu isoler une épigramme de l'*Anthologie* qui se réfère également à cette pratique funéraire⁴³ :

« Moi, Myrtas, qui près des cuves sacrées de Dionysos humais d'abondantes coupes de vin pur, je ne suis pas cachée, morte, par un peu de poussière ; mais une jarre (πίθς),
symbole de gaîté, me fait une tombe joyeuse ».

³⁶ Précisons qu'il s'agit d'un terme moderne (MICHALAKI-KOLLIA 2010, p. 163).

³⁷ MICHALAKI-KOLLIA 2010, p. 163.

³⁸ KALLINTZI et PAPAICONOMOU (p. 136 pour les cas d'enchytrismes de nos périodes d'intérêt).

³⁹ MICHALAKI-KOLLIA 2010.

⁴⁰ Cf. GARLAND 2001², p. 144, qui cite des scholies d'Aristophane (*Guêpes* 289, *Thesm.* 505) et de lexicographes.

⁴¹ L'association parfois faite entre le vase et la matrice n'étant sans doute pas étrangère à cette utilisation – cf. BAILLS-TALBI et DASEN 2008, p. 599, d'après Dasen (V.) et Ducaté-Paarmann (S.), « Hysteria and metaphors of the uterus », in Schroer (S.), (éd.), *Images and gender. Contributions to the Hermeneutics of reading ancient art*, OBO 220, Fribourg-Göttingen, p. 239-261.

⁴² HUBER et VARALIS, p. 885.

⁴³ *Anth.*, L. VII, n° 329 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.) / trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, Paris, T. IV, p. 194.

Si nous envisageons cet exemple comme la référence à une inhumation et non à une crémation, c'est en raison du vase mentionné, un *pithos*, qui est un récipient profond et donc bien apte à cette usage.

I. 2) La crémation

Si le corps n'était pas enseveli de la façon la plus simple possible, comme nous venons de le voir, le cadavre était brûlé préalablement à la mise en terre. La crémation, « dont le but était de conserver le squelette en évitant la phase de putréfaction »⁴⁴, est une pratique déjà citée dans les textes homériques et qui augmente de 40% pour la période allant de 425 à 300 av. J.-C. (ANNEXE VII). Cette progression de la crémation intervient donc au cœur de notre période d'intérêt, bien qu'elle ait été pratiquée en Grèce au moins depuis le proto-géométrique (v. 1050 av. J.-C.) et tout au long des siècles, en alternance avec l'inhumation simple⁴⁵. Dans les sources plus récentes, elle est même utilisée pour caractériser le traitement grec du cadavre, par opposition aux autres peuples.

Ainsi, Lucien, dans son traité sur le deuil, résume-t-il les divers modes de sépulture de la sorte (*Luct.* 21) :

« (...) ce qui suit, c'est-à-dire la sépulture, varie selon les nations. Le Grec brûle, le Perse enterre, l'Indien enduit d'une matière transparente, le Scythe mange, l'Egyptien sale les morts »⁴⁶.

A une époque tardive comme celle de cet auteur né en Syrie, mais mort à Athènes, le II^e s. de notre ère, le Grec se définit par la pratique de brûler les morts.

La même donnée est mise en exergue dans l'une des épigrammes de *l'Anthologie* par Dioscoride, qui vécut au III^e s. av. J.-C., pour mieux définir ce qu'est un Perse et quel est le comportement de son peuple face au traitement des cadavres :

« Ne va pas, Philonymos, brûler (καῖε) le corps d'Euphratès, ni souiller (μυῖνης) le feu par mon contact. Je suis Perse par mes parents, Perse par mon pays d'origine, oui, maître. Souiller le feu nous est plus odieux que la mort pénible. Mais ensevelis-moi et confie-moi à la terre.

Ne verse pas non plus de libation sur mon cadavre, car je révère aussi, maître, l'eau des fleuves »⁴⁷.

La pièce de Dioscoride nous permet de constater le fréquent recours qu'avaient les Grecs à la crémation, mais également à la libation, ce dont nous n'avions cependant plus besoin d'être

⁴⁴ GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005, p. 138.

⁴⁵ Comme le démontre aussi le tableau de l'ANNEXE VII.

⁴⁶ Trad. E. Chambry, 1950, p. 67.

⁴⁷ *Anth.*, L. VII, n° 162 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 123.

convaincus. Si les Grecs purifient au moyen de l'eau et du feu, moyens ultimes d'effacer les traces de souillure, les Perses ne peuvent s'y résoudre pour une raison simple : pour eux, comme nous le lisons chez Hérodote (XI, 16), le feu et l'eau sont des divinités auxquelles ils rendent un culte et auxquelles ils ne peuvent décemment pas donner comme nourriture de la chair humaine.

En dépit de ces deux exemples, les fouilles ont révélé que pour la Céramique d'Athènes et la majorité des lieux funéraires exploités du monde grec, l'inhumation simple, sans recours à la crémation, fut néanmoins privilégiée et ce même à l'époque hellénistique⁴⁸.

La pratique de confier aux flammes les corps des défunts est cependant souvent mentionnée dans les sources écrites grecques.

L'évocation qu'on en fait, par exemple, par rapport à Polynice à la fin de l'*Antigone* de Sophocle n'est pas du tout détaillée, puisque le messager annonce juste ceci à Eurydice (1201 et s.) :

« Nous lavons le cadavre dans l'eau qui purifie. Nous brûlons (συγκατήθομεν) ensuite ses restes avec des rameaux frais coupés ; nous lui dressons un haut tombeau, en répandant sur lui la terre maternelle »⁴⁹.

Ce qui restait du corps de Polynice exposé aux éléments a été brûlé. Oui, mais comment exactement ?

Les corps sont en réalité déposés sur un bûcher, élaboré avec plus ou moins de sophistication. De cet outil fondamental de la crémation, il est fait référence très souvent dans d'autres textes, comme par exemple l'*Alceste* d'Euripide (607 et s., 739-740), où Admète dit, en parlant de sa femme défunte que

« (...) le corps est maintenant tout prêt ; des serviteurs le soulèvent pour le porter vers le tombeau et le bûcher (πυράν) »

ou encore, que

« (...) puisqu'il nous faut porter le malheur présent, en marche ! Sur le bûcher (πυρῶ) allons mettre la morte »⁵⁰.

Dans la pièce *Oreste* du même auteur, le mot revient dans la bouche d'Electre à propos de son frère (1018-1019) :

⁴⁸ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 163.

⁴⁹ Trad. P. Mazon, 2002⁷, p. 117.

⁵⁰ Trad. L. Méridier, 1976 (8^e éd.), respectivement p. 80 et 85.

« Las sur moi ! je gémis à te voir aux portes du tombeau, mon frère et devant le bûcher
funèbre (πυρᾶς)! »⁵¹.

Dans *Les Suppliantes*, toujours d'Euripide, la veuve de Capanée envisage le bûcher comme le moyen de rejoindre son époux au Royaume des morts (1002-1003, 1014 et s.) :

EVADNE : « ... je viens partager son bûcher (πυρᾶς), son tombeau (τάφον).

(...)

*Pour l'amour de ma gloire
je vais me jeter de cette falaise,
sauter dans le bûcher.*

*Au sein de la flamme brûlante,
mon corps viendra s'unir à mon époux.*

*Ma chair contre sa chair,
j'entrerai dans le lit de Perséphone.*

*Toi qui n'es plus, j'irai sous terre
avec toi que jamais mon cœur n'aura trahi.*

*Voilà les torches de mes nocces... »*⁵².

C'est là une évocation presque érotique du feu qui consume et la vision du tombeau comme le lit d'éternité des époux défunts. Ce concept de « nocces funèbres » se retrouve également dans d'autres types de sources écrites⁵³.

La mention du bûcher est également présente dans les épigrammes, à l'instar de celle, bien qu'un peu ancienne⁵⁴, rédigée par Anacréon de Téos au sujet d'Agathon et conservée dans l'*Anthologie* :

« C'est pour Abdère qu'il est mort, Agathon à la force terrible ; toute la ville pleura sur son bûcher (πυρκαϊῆς). Jamais un jeune homme pareil, le sanguinaire Arès n'en a fait périr dans les tourbillons affreux de la bataille⁵⁵ ».

⁵¹ Trad. L. Méridier, 2002⁴, p. 73.

⁵² Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 590-591.

⁵³ Par exemple, cf. *supra*, p. 227, avec la pièce *Phèdre* d'Euripide.

⁵⁴ Puisque l'on s'accorde à dire qu'Anacréon est né en 560 av. J.-C. et est mort en 475 av. J.-C. Ne sachant pas à quelle date exactement il composa ces vers, nous les prenons malgré tout en compte comme faisant partie de l'époque classique haute. Notons que d'après Wilamowitz, contrairement à d'autres pièces de l'*Anthologie*, celle-ci semble être authentiquement d'Anacréon et aurait été gravée sur un monument public d'Abdère, ville de Grèce du Nord où le poète vécut après 545 av. J.-C. – cf. n. 1, p. 154.

⁵⁵ *Anth.* L. VII, n° 226 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} édition)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 154.

Un passage de l'*Hécube* d'Euripide, où Talthybios décrit à Hécube le sacrifice de Polyxène, fournit un autre type d'information, celui du matériau possible de réalisation d'un bûcher (573 et s.) :

« Quand sous le coup fatal elle eut rendu son âme (...)

Les uns jetaient sur son corps, par brassées, des feuillages (φύλλοις).

Les autres chargeaient le bûcher de troncs de pins (κορμούς ... πευκίνους) »⁵⁶.

Dans la troisième *Pythique* (III, 2) du poète Pindare, dédiée à Hiéron de Syracuse, il est question du bûcher à travers le mot « ξυλίνω », qui nous rappelle lui aussi le matériau de base de la confection du bûcher, le bois. Notons au passage qu'ailleurs dans ses épinicies, Pindare utilise lui aussi le terme le plus courant pour désigner le bûcher, à savoir « πυρά » qui, lui, n'est pas à rapprocher du matériau utilisé, mais à la combustion elle-même, par le feu. Le cas se présente au moins dans sa huitième *Isthmique* (VIII, 6), qui se réfère aux funérailles d'Achille pour célébrer un vainqueur au pancrace⁵⁷, sa neuvième *Néméenne* (IX, 5), dédiée à un vainqueur à la course des chars et qui évoque la fin des sept chefs qui ont marché contre Thèbes⁵⁸, et également sa sixième *Olympique* (VI, 1), dont le but est de glorifier un autre vainqueur à la course de chars, mais attelés de mules, par l'intermédiaire du même mythe⁵⁹.

Il existe un nombre très restreint⁶⁰ d'épigrammes de l'*Anthologie* où le bûcher est dit être constitué d'un objet préexistant, en lien direct avec le métier du défunt, à savoir la barque. Parmi elles, les vers composés par Adaios de Mytilène, poète de l'époque hellénistique, pour un certain Diotimos :

« Le pêcheur Diotimos, qui sur les flots comme sur terre avait la même barque (ὁλκάδα)
fidèle pour abriter sa pauvreté,

⁵⁶ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 428.

⁵⁷ « Même après sa mort, les chants ne lui firent point défaut : près de son bûcher (πυράν), près de son tombeau, les vierges de l'Hélicon vinrent prendre place, et elles répandirent sur lui l'hommage d'un thrène glorieux » (trad. A. Puech, 1961, 3^e éd., p. 79).

⁵⁸ « Sur les rives de l'Isménos, ils laissèrent choir le doux espoir du retour, et leurs cadavres engraisèrent la fumée pareille à une fleur blanche. Sept bûchers (πυράϊ) dévorèrent les membres des jeunes guerriers » (trad. A. Puech, 1967, 4^e éd., p. 124).

⁵⁹ « Alors, quand sur sept bûchers les morts eurent été placés (Ἐπτά δ'ἔπειτα πυρᾶν νεκρῶν τελεσθέντων) {il n'y a pas sept cadavres de chefs (...), mais on a élevé un bûcher pour les morts de chacun des sept corps d'armée}, le fils de Talaos, à Thèbes, prononça cette parole : 'Où est l'œil de mon armée, le héros qui fut à la fois un bon devin et un guerrier vaillant ?' Voilà qui convient aussi au Syracusain qui donne cette fête » (trad. A. Puech, 1958, 4^e éd., p. 81).

⁶⁰ Trois, exactement : n° 305, 585 et 635.

s'endormit profondément et arriva chez le dur Hadès, ramant lui-même, porté par sa propre nef. Car ce qui soutenait sa vie rendit au vieillard, après sa mort, le suprême office du bûcher (φθίμενος πύματον πυρκαϊῆς ὄφελος) »⁶¹.

Il n'est que très peu fait référence à la pratique de brûler les corps dans une barque dans les sources, si bien que cet usage n'a sans doute été que marginal, pour peu qu'il ait réellement existé.

Toujours d'après les sources écrites, le bûcher n'était pas forcément envisagé pour servir à une seule et unique personne, ce qui reste malgré tout une utilisation très rare de celui-ci. Il est ainsi question dans les *Suppliants* d'Euripide du traitement des cadavres des chefs s'étant battus contre Thèbes, ce qui donne lieu à un bref échange en Adraste, roi d'Argos et survivant des sept chefs, et Thésée (935-936) :

ADRASTE : « Son corps {à Capanée} étant aux dieux, tu veux donc l'enterrer à part ?

THÉSÉE : Et mettre tous les autres sur un bûcher commun »⁶².

Nous retrouvons aussi cette idée dans la pièce *Hécube* du même auteur, qui évoque en plusieurs endroits le bûcher, dont celui-ci, où l'héroïne éponyme s'adresse à Agamemnon (895 et s.) :

« Pour la victime qu'on vient d'immoler,
Polyxène, suspends, Agamemnon, ses funérailles,
afin que le frère et la sœur, ensemble en un même bûcher,
double deuil pour leur mère, soient confiés à la terre »⁶³.

Comme témoignage archéologique des bûchers collectifs, nous pouvons citer l'exemple des soldats morts à Marathon (ANNEXE LXIV).

Il est également possible d'en apprendre quelque peu sur la crémation, respectivement avec des passages de l'*Electre* et de l'*Oreste*, tous deux œuvres d'Euripide.

Le passage de la pièce *Electre* voit Oreste dire ceci (90-92) :

« Cette nuit même, je suis allé au tombeau de mon père;
j'y ai versé mes larmes, consacré mes cheveux,
et sacrifié sur le bûcher (πυρᾱ) le sang d'une brebis »⁶⁴.

Voici maintenant celui de l'*Oreste* (401 et s., 421) :

MENELAS : « Quand te prit cette rage ? quel jour était-ce alors ?

⁶¹ *Anth.*, L. VII, n° 305 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} édition)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 185.

⁶² Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 586.

⁶³ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 443.

⁶⁴ Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 860.

ORESTE : Le jour où j'ensevelissais ma pauvre mère

MENELAS : Chez toi, ou étais-tu assis près du bûcher (πυρᾱ) ?

ORESTE : La nuit, quand j'attendais de recueillir les os (ὀστέων).

(...)

MENELAS : Depuis combien de temps a expiré ta mère ?

ORESTE : Cinq jours ; encore chaud est le bûcher funèbre (πυρᾱ) »⁶⁵.

Oreste a récolté les os de sa mère pour les placer dans une urne. Il s'agit là de ce qu'on appelle une crémation « avec déposition secondaire »⁶⁶, par opposition à une crémation « avec dépôt primaire », où « les restes du bûcher et du corps sont laissés sur place et sont recouverts par un dispositif qui constitue la tombe »⁶⁷.

Notons que le feu des bûchers a parfois laissé des traces sur des offrandes placées à proximité, comme nous le constatons par exemple au vu de la teinte grisâtre d'une hydrie-*kalpis* à figures rouges, datée entre 440 et 420 av. J.-C. et retrouvée à Nola, aujourd'hui exposée au Petit Palais, le Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (**Ekphora I-8**).

Les restes du mort sont ensuite placés dans des urnes, que l'on dit alors « cinéraires ». les analyses démontrent que certains de ces conteneurs avaient eu un usage domestique avant d'être utilisés en contexte funéraire⁶⁸.

Objets utilitaires, donc, ou réalisés expressément pour l'occasion, les urnes de l'époque classique étaient souvent faites de métal (chaudrons, hydries)⁶⁹ et plus rarement en terre cuite, tandis que certaines d'entre elles étaient de plus placées dans des coffrets en pierre⁷⁰. Parfois, le soin accordé aux restes des défunts impliquait que ceux-ci soient placés dans de beaux tissus, tout comme le conteneur pouvait l'être lui aussi⁷¹. Il semble qu'à la période hellénistique, les urnes cinéraires en métal aient été un peu moins nombreuses, tandis que les exemplaires en terre cuite ont pris de nouvelles formes⁷², comme par exemple celles de pots

⁶⁵ Trad. L. Méridier, Paris, 2002⁴, p. 48-49.

⁶⁶ « Les restes sont transportés ailleurs, souvent placés dans un récipient : urne, amphore, chaudron, pour être déposés dans une fosse plus ou moins aménagée » (POLIGNAC 2005, p. 176).

⁶⁷ POLIGNAC 2005, p. 176.

⁶⁸ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 98.

⁶⁹ Voir par exemple un *lébès* en bronze attique, du deuxième quart du V^e s. av. J.-C., dans les collections du Musée du Louvre (inv. Br 2590). Gagné lors d'épreuves athlétiques, ce genre d'objet pouvait ensuite être utilisé comme urne funéraire par l'athlète en question.

⁷⁰ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 98.

⁷¹ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 99.

⁷² Voir par exemple une urne en terre cuite datant de 300 av. J.-C. et décorée de protomés de griffons, visible au British Museum (inv. GR 1842,0728.842).

cylindriques avec couvercles et décors peints, tout comme il existait de nombreux types d'urnes en pierre, les décorations et les conceptions se faisant plus complexes également⁷³.

En Macédoine, les urnes prirent fréquemment la forme de coffrets, de *larnakes*, qui étaient par ailleurs utilisés dans la vie courante pour y ranger des pièces de tissu et des petits objets, tels que des bijoux. Ces récipients trouvés dans les somptueuses tombes construites de la région furent réalisés en or⁷⁴, en marbre⁷⁵, en bois plaqué d'argent⁷⁶, en bois et enfermé dans un coffret de marbre, tandis que ce sont des vases en métal qui ont constitué une grande partie des autres urnes retrouvées, ainsi que quelques vases d'usages⁷⁷, comme partout. Dans les tombes macédoniennes, les coffrets contenant les restes des défunts étaient de plus souvent placés de façon stratégique pour garantir une mise en valeur et un pouvoir éternels à ceux-ci. Une autre épigramme anonyme fait allusion à l'usage du *larnax* comme conteneur funéraire, objet ici traduit par le mot « cercueil » :

« Tes boucles n'avaient pas encore été coupées, les mois de la lune n'avaient pas pour toi accompli une troisième année leur course, Cléodicos, que Nicasis, ta mère, sur ton cercueil (λάρνακα), infortuné, t'appelait à grands cris devant ta cendre (αἰακτᾶ τέφρα) lamentable, avec ton père Péricleitos. Près de l'Achéron inconnu tu grandiras ton adolescence, Cléodicos, sans espoir de retour »⁷⁸.

Les représentations d'urnes ne sont pas faciles à distinguer, si tant est qu'il y en ait eu. Il vaut cependant la peine de se poser la question avec un entablement funéraire hellénistique, une de ces sortes de stèles-frontons courantes en Béotie et apparues à la fin du IV^e s. av. J.-C., aujourd'hui conservée au Musée Archéologique de Thèbes (**Ekphora IV-3**)⁷⁹. En effet, cette stèle en marbre érigée pour un certain Gerbanos présente divers éléments sculptés qui correspondent bien au contexte cabirique dont relève le monument pour M. Daumas (couronne végétale, *thymiatérion* et bâton de berger)⁸⁰. Le dernier type d'objet représenté, des amphores au nombre de trois, ne peut être aussi aisément raccroché à ce culte initiatique et s'avère problématique. D'aucuns y ont vu, par la ressemblance avec des amphores

⁷³ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 163.

⁷⁴ Pour Philippe II et la jeune femme enterrée dans l'antichambre de sa tombe.

⁷⁵ Pour Eurydice, mère de Philippe II.

⁷⁶ Pour le défunt de sexe féminin de la tombe d'Haghios Athanasios, à l'Ouest de Thessalonique (TSIMBIDOU-AVLONITI 2002, p. 38 ; GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005, p. 144).

⁷⁷ GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005, p. 144.

⁷⁸ *Anth.*, L. VII, n° 482 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éditin)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 61-62.

⁷⁹ Nous avons eu l'occasion de considérer d'autres exemples de ces étranges marqueurs funéraires : **Prothésis II-13** et **Prothésis II-22**.

⁸⁰ DAUMAS 1998, p. 205.

panathénaïques tardives, une allusion à des victoires remportées par le défunt⁸¹, mais le fait que ces vases soient munis de couvercle peut nous amener à voir, dans le contexte funéraire où nous nous trouvons malgré tout, des représentations d'urnes cinéraires, d'autant que les bouchons dont sont pourvus ces vases correspondent à ceux retrouvés sur les hydries de Hadra⁸², ces vases fabriqués en Crète puis à Alexandrie et qui constituent 50% des urnes cinéraires de l'époque hellénistique⁸³.

Un autre document d'époque hellénistique, mais en provenance d'Asie Mineure cette fois, et de Smyrne en particulier, mérite que l'on s'y attarde également. Il s'agit d'une stèle funéraire en marbre, datant du II^e s. av. J.-C., elle aussi dédiée à un homme (**Ekphora II-1**). Le défunt est représenté au centre de cette stèle en forme de *naïskos*, entouré de deux petits serviteurs, dont celui de gauche soutient sa tête avec mélancolie, tandis que celui de droite, un peu plus grand et une jambe croisée, tourne légèrement son visage en direction du défunt. Le jeune homme dispose une couronne sur sa tête, ce qui nous indique son statut d'athlète autrefois victorieux. Ce qui nous intéresse se situe à l'arrière plan de l'intérieur de la stèle, où nous pouvons voir représenté en très bas relief un pilier, la tombe du mort, sur lequel repose l'urne funéraire du jeune homme défunt⁸⁴.

Parmi les personnages de l'histoire grecque qui furent incinérés et dont les funérailles ont laissé une trace dans l'Histoire, celui dont le bûcher a été longuement décrit est Héphaïstion. Ce général macédonien, compagnon d'Alexandre le Grand, expira en 324 av. J.-C. à Ecbatane⁸⁵. Le conquérant lui réserva des funérailles grandioses et pour l'érection du bûcher, engagea architectes et ouvriers en grand nombre. Si Diodore nous offre une description assez complète de la construction funéraire en question, il n'est pas pour autant évident de s'en faire une représentation. Voici ce que nous lisons dans la *Bibliothèque Historique* (XVII, 115) :

« {Alexandre} fit abattre le mur d'enceinte sur une longueur de dix stades. Après avoir récupéré la brique cuite et aplani le terrain qui devait recevoir le bûcher (τὴν πυρᾶν), il éleva un bûcher carré dont chaque côté avait un stade de long. Il divisa d'autre part le terrain en trente compartiments (rectangulaires) qu'il recouvrit d'un toit fait d'un lit de troncs de palmiers, l'ensemble de la construction gardant une forme quadrangulaire. Après quoi il fit

⁸¹ Cf. FRASER (P.M.) et RONNE-LINDERS (T.), « Some more Boeotian and West Greek tombstones », *Oath* 10 (1971), p. 61 – cité in DAUMAS 1998, p. 205 et n. 70.

⁸² DAUMAS 1998, p. 205. Nous n'irons cependant pas jusqu'à supposer de concert avec l'auteur que la forme allongée des vases en question puisse laisser penser qu'il s'agit de représentations de loutrophores plutôt que d'amphores. D'ailleurs les trois amphores semblent ne pas avoir tout à fait la même forme ; une observation sur place du document serait plus que nécessaire pour avancer dans quelque hypothèse.

⁸³ GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005, p. 146.

⁸⁴ ZANKER 1992, p. 221.

⁸⁵ Ville identifiée avec l'actuelle Hamadan ou Hamedan, capitale de la province du même nom, en Iran.

appliquer une ornementation sur tout le porteur de la paroi extérieure. La base était entièrement garnie de deux cent quarante proues de quinquérèmes, dorées, avec, sur les oreillettes, deux archers agenouillés de quatre coudées et, sur le pont, des statues d'hommes armés, hautes de cinq coudées, cependant que des bannières écarlates de feutre remplissaient les intervalles. Juste au-dessus de celles-ci, des torches de quinze coudées soutenaient le second étage. Elles étaient garnies de couronnes d'or du côté de la poignée et, du côté de la flamme, d'aigles aux ailes déployées regardant vers le bas. Contre chaque socle (étaient appliqués) des serpents, le regard fixé sur les aigles. Au troisième étage, on avait disposé une foule d'animaux variés poursuivis par des chasseurs. Ensuite, le quatrième étage était garni d'une centaumachie dorée ; le cinquième, de lions et de taureaux alternés. Des trophées d'armes macédoniennes et barbares remplissaient la partie supérieure : les unes symbolisaient la valeur militaire, les autres la défaite »⁸⁶.

Et la description de se conclure par la mention des sirènes creuses, dont nous avons déjà parlé⁸⁷.

La complexité de l'édifice et le fait que Diodore n'en ait pas été le spectateur direct, puisqu'ayant vécu au I^{er} s. av. J.-C., n'aident pas à parfaitement appréhender l'ensemble et à établir la véracité des informations, d'autant qu'il s'agit de notre seule source vraiment importante. L'idée qui s'en dégage est celle d'un bûcher imposant, fait en majorité de briques, excepté le toit fait de troncs de palmier, et largement décoré sur sa partie extérieure, le tout sur sept niveaux.

Notons tout de même que la seule autre information que nous possédons par rapport à cet aspect des funérailles d'Héphaïstion et qui provient également d'un texte historique, l'*Anabase*, une partie de l'*Histoire d'Alexandre* par Arrien, relève de l'ordre du pécuniaire et se rapporte elle aussi à un caractère exceptionnel de la construction funéraire (VII, 14, 8) :

« {Alexandre} ordonna d'élever pour son ami, à Babylone, un bûcher coûtant dix mille talents, et même plus, d'après certains »⁸⁸.

Le montant de base de dix mille talents est le même que celui annoncé par Plutarque dans sa *Vie d'Alexandre* pour le paiement de « la tombe, les obsèques et la décoration funèbre »⁸⁹ (LXXII, 5). L'extrait tiré d'Arrien introduit également un doute en ce qui concerne le lieu de construction du bûcher car, si l'on croit comprendre que Diodore le place où la mort du jeune

⁸⁶ Trad. P. Goukowsky, 1976, p. 159.

⁸⁷ Voir *supra*, p. 76.

⁸⁸ Trad. P. Savinel, 1984, p. 235.

⁸⁹ Trad. R. Flacelière et E. Chambry, Paris, 1975, p. 120.

homme a eu lieu, à Ecbatane, Arrien nous parle lui de Babylone, mais sans doute s'est-il trompé⁹⁰.

Le bûcher d'Héphaïstion, de par le caractère tardif de la source le décrivant le mieux, ainsi que de par le problème qu'il pose en terme de construction faite pour être pérenne ou non, pourrait cependant ne relever que de l'imagination de Diodore, ce genre d'*ekphrasis* étant un exercice de style dont le principe, qui permet de divertir le lecteur et de densifier le récit, est courant à l'époque hellénistique, comme le rappelle P. McKechnie⁹¹.

Quoi qu'il en soit, le fait le plus troublant concernant ce bûcher consiste en les mentions contradictoires que l'on rencontre respectivement au livre XVII et au livre XVIII de la *Bibliothèque historique*. En effet, on découvre tout d'abord la description du bûcher que nous avons retranscrite ci-dessus. Si l'on ne va pas au-delà de cette partie de l'ouvrage de Diodore, on comprend qu'un bûcher fastueux a été construit pour les funérailles d'Héphaïstion et qu'il a servi à brûler le cadavre du jeune homme. Cependant, un passage du livre suivant, qui se situe après la mort d'Alexandre, donne à lire ceci (XVIII, 4, 2 et 6) :

« On avait transmis à Perdikkas les dossiers du roi, prévoyant l'achèvement du bûcher (πυρᾶς) d'Héphaïstion, qui réclamait beaucoup d'argent, ainsi que d'autres entreprises, nombreuses, vastes et impliquant des dépenses démesurées.

(...) Quand on eut donné lecture de ces notes, les Macédoniens, tout en approuvant Alexandre, reconnurent qu'il s'agissait là d'entreprises démesurées et difficiles à réaliser : ils décidèrent de n'en mettre aucune à exécution »⁹².

La mise en parallèle des deux extraits laisse perplexe, la question qui se pose alors étant de savoir si deux bûchers différents ont été construits pour Héphaïstion. L'un, provisoire, qui aurait vraiment servi à sa crémation le jour des funérailles ; l'autre, un bûcher de parade, relevant de la fonction d'un monument funéraire ; ou encore un même édifice dont la base aurait été conservée après la crémation pour supporter une autre construction. En effet, on ne peut concevoir que le cadavre d'Héphaïstion ait pu être gardé pendant plus de sept mois, soit le temps qui s'est écoulé entre son décès et celui d'Alexandre. Le mot utilisé est le même dans les deux passages, il s'agit de « πυρᾶ ». Celui-ci veut dire « bûcher », mais peut également avoir l'acception d' « autel pour les sacrifices ». Le deuxième bûcher pourrait alors correspondre à un *hérôon*⁹³ où l'on serait venu sacrifier à Héphaïstion, tout comme Alexandre

⁹⁰ Cf. McKECHNIE 1995 : non seulement Plutarque et Justin ne mentionnent pas le même endroit (p. 420), mais d'autres raisons encore permettent de supposer une erreur de la part d'Arrien (p.430).

⁹¹ McKECHNIE 1995, p. 428 et s.

⁹² Trad. P. Goukowsky, 1978, p. 8-10.

⁹³ Argument déjà avancé par A. B. Bosworth (*From Arrian to Alexander*, Oxford, 1988) – mentionné in McKECHNIE 1995, p. 426, n. 40.

décida de le faire lui-même et enjoignit tout le monde à faire de même avant même d'avoir obtenu la confirmation bienvenue que telle était bien la manière de se comporter par l'intermédiaire d'un oracle d'Ammon⁹⁴.

P. McKechnie a résumé les divers possibilités et arguments⁹⁵, rappelant notamment que les différents livres de l'œuvre de Diodore ne sont pas très structurés entre eux et que les autres auteurs, et parmi eux de plus stricts, ne mentionnaient pas du tout ce fait. Ce ne sont que quelques points du long développement de P. McKechnie, qui pousse à croire que non seulement il n'y a pas deux bûchers à se représenter, mais qui plus est que la description qu'il en donne s'apparente davantage à un exercice de style courant à l'époque de Diodore.

Ce qui reste du cadavre après crémation se résume à de la cendre et à des ossements, que l'on recueille ensuite dans une urne. De ces restes du mort nous entendons parler dans les sources écrites.

La référence à la crémation par le biais de la cendre intervient par exemple dans les *Suppliantes* d'Euripide, où le chœur des mères déclame (1160) :

« Je tiens enfin sa cendre (σποδόν) sur mon sein »⁹⁶,

mais aussi dans certaines épigrammes, comme celle-ci, anonyme :

« Cesse de peindre encore et toujours les rames et l'éperon d'un navire sur ce tombeau élevé pour une cendre (σποδιῇ) froide. C'est le monument d'un naufragé ; pourquoi veux-tu rappeler à celui qui est sous terre les violences de la mer ? »⁹⁷.

D'autres pièces tragiques font quant à elles allusion au conteneur de ces cendres, comme l'*Agamemnon* d'Eschyle, où le chœur fait cette longue tirade sur le sujet de la crémation en général (433 et s.) :

« On se rappelle le visage de ceux que l'on a vus partir ; mais au lieu d'hommes, ce sont des urnes, de la cendre (σποδός), qui rentrent dans chaque maison !

⁹⁴ DS., *Bib. Hist.* XVII, 115, 6 :

« (...) Alexandre ordonna pour finir à tous ses sujets de sacrifier à Héphaïstion en tant que 'dieu parèdre'. Le hasard voulut en effet que Philippos, un des Amis, arrivât porteur d'un oracle d'Ammon prescrivant de sacrifier 'au dieu Héphaïstion'. C'est pourquoi, tout joyeux que le dieu eût sanctionné son opinion personnelle, Alexandre fut le premier à offrir un sacrifice : après avoir sacrifié dix mille victimes variées, il régala splendidement le populaire ».

(trad. P. Goukowsky, 1976, p. 160).

⁹⁵ McKECHNIE 1995, p. 421 et s.

⁹⁶ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 598.

⁹⁷ *Anth.*, L. VII, n° 279 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, 1960, T. IV, p. 175.

Arès, changeur de mort, dans la mêlée guerrière a dressé ses balances, et, d'Ilion, il renvoie aux parents, au sortir de la flamme, une poussière lourde de pleurs cruels – en guise d'hommes de la cendre, que dans des vases il entasse aisément ! »⁹⁸.

Le bûcher consume. Il transforme les guerriers en poussière, en richesses pour le dieu des morts. A défaut de revoir leurs enfants, les parents se retrouvent désormais en possession d'une urne rempli de leurs restes.

Dans les *Choéphores*, toujours d'Eschyle, référence est faite au matériau des urnes cinéraires (685 et s.) :

« A présent, les flancs d'une urne d'airain renferment les cendres du jeune homme pleuré comme il convient⁹⁹ ».

La réalisation des conteneurs de cendres au moyen du métal est également affirmée dans l'*Electre* de Sophocle (757 et s.), où l'on trouve ces mots du précepteur :

« On l'a sans retard brûlé sur un bûcher : on a recueilli dans un bronze étroit (βραχῆι χαλκῶ) la puissante stature de ce héros réduit en une triste cendre »¹⁰⁰.

Enfin, quant à la référence aux ossements qui subsistent après crémation, les « os blancs incorruptibles »¹⁰¹, nous avons déjà cité le passage de l'*Oreste* d'Euripide¹⁰².

Les sources écrites parlent davantage des cendres des morts plutôt que de leurs ossements, ce qui nous pousserait à croire que le corps est réduit en poussière dans sa totalité dans la plupart des cas. Il est pourtant faux de penser ainsi, puisque les os du corps n'entrent en fusion qu'à partir de 1600 degrés, une température totalement inatteignable avec un simple bûcher¹⁰³. L'utilisation du mot « cendres » relève donc d'un raccourci de vocabulaire, voire d'un choix poétique, par opposition à l'évocation plus terre à terre des ossements. Ces derniers étant dans les faits cependant très bien traités, comme nous l'a appris l'archéologie, car lavés avec de l'eau ou du vin et allant parfois jusqu'à être placés dans un ordre anatomique dans les urnes, ce qui fut le cas pour Philippe II de Macédoine¹⁰⁴. C'est d'ailleurs pourquoi nous ne parlons que de « crémation » et pas d' « incinération » car, si le premier terme désigne l'action de brûler un corps, le second désigne celle de le réduire totalement en cendres¹⁰⁵, ce qui n'est donc pas compatible avec l'utilisation des bûchers funéraires dans l'Antiquité. Ce bûcher qui

⁹⁸ Trad. P. Mazon, 2009² (15^e tirage), p. 25-26.

⁹⁹ Trad. E. Chambry, 1964, p. 194.

¹⁰⁰ Trad. P. Mazon, 1994, p. 264.

¹⁰¹ VERNANT 2007³, p. 71-72, qui faisait remarquer que si l'on comparait le rite funéraire de crémation et celui du sacrifice, on constatait que les « parts du feu » y étaient inversées.

¹⁰² Cf. *supra*, p. 266-267.

¹⁰³ GREVIN 2005, p. 16.

¹⁰⁴ ANDRONIKOS 1984, p. 232.

¹⁰⁵ GREVIN 2005, p. 16 ; POPLIN 1995, p. 254.

« produit des os aussi beaux que possible, loin d'être le lieu d'une pyrolyse, est plutôt celui d'une pyrogenèse »¹⁰⁶.

Les textes permettent enfin de comprendre les possibles raisons symboliques du choix de la crémation plutôt que de l'inhumation simple.

Nous lisons par exemple ceci dans les *Suppliantes* d'Euripide (1210-1211) :

« Que l'enclos où le feu a purifié (ἡγνίσθη πυρί) leurs corps, au carrefour de la déesse à l'Isthme, reste une friche sacrée »¹⁰⁷.

Ou encore, dans la pièce intitulée *Oreste*, du même auteur (40) :

« Voici le sixième jour que le cadavre de sa mère égorgée a été purifié (καθήγνισται) par le feu du bûcher »¹⁰⁸.

Que ce soit les corps des chefs argiens morts lors du siège de Thèbes ou celui de Clytemnestre, tuée par son propre fils, il est entendu que le feu aura la même action sur eux, celle de les purifier, d'en effacer la souillure à jamais.

La représentation d'un bûcher funéraire est visible sur une amphore à figures rouges peinte par Myson à l'aube du V^e s. av. J.-C. et provenant de Vulci, aujourd'hui exposée au Musée du Louvre (**Ekphora I-13**). Le bûcher est composé de rondins de bois empilés en couches superposées, les rondins étant placés alternativement à l'horizontale et à la verticale. Un homme torse nu se charge d'y mettre le feu au moyen de deux torches. Un individu masculin, pourtant bien vivant, se trouve assis au sommet de l'édifice. Il s'agit de Crésus, le roi de Lydie, qui porte une couronne végétale, un sceptre dans la main gauche et une phiale dans la droite, dont il se sert pour faire une libation. Nous trouvons une description de cet épisode dans le premier livre des *Histoires* d'Hérodote (I, 86-87). Sardes ayant été prise par les Perses, ces derniers firent prisonnier Crésus et décidèrent de l'immoler. Le roi en réchappa cependant, car Cyrus se repentit finalement d'avoir voulu tuer un homme de son rang et ordonna d'éteindre le feu.

Bien que nous possédions là une représentation de bûcher reconnaissable, sa trop grande simplicité de réalisation en fait davantage un schéma, répété en divers temps et sur divers supports pour ce qui concerne d'autres défunts masculins, comme par exemple celui de Patrocle sur un cratère à volutes du Peintre de Darius (**Ekphora I-15**) ou encore d'Héraclès

¹⁰⁶ POPLIN 1995, p. 254.

¹⁰⁷ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 600.

¹⁰⁸ Trad. L. Méridier, 2002⁴, p. 34.

dans une scène qui se réfère à son apothéose (**Ekphora I-16**)¹⁰⁹ et où l'absence de corps que celle-ci induit est marquée par une cuirasse anatomique seule visible au milieu des flammes¹¹⁰, tandis que le bûcher de la défunte féminine qu'est Alcmène, a lui été représenté sur un cratère en calices à figures rouges de Lipari, daté du milieu du IV^e s. avant notre ère (**Ekphora I-14**). Alcmène est montrée assise sur son bûcher, entre Zeus et Hermès¹¹¹. Si la base de la structure est représentée comme toujours se composant de troncs empilés, soulignons tout de même qu'au sommet de la structure apparaissent des éléments plus construits, qui se rapprocheraient davantage de la réalité. Réalité qui ne correspond pas ou peu à ce que les sources iconographiques donnent à voir, ce dont nous trouvons par exemple des échos dans les remarques dues à J. H. Musgrave¹¹², dans un article consacré à la Tombe II de Vergina et celles de G. Grévin à propos des bûchers funéraires en général¹¹³.

Dans certaines de ces représentations de bûcher, nous voyons des femmes munies d'hydries, qui les éteignent donc avec de l'eau. Ceci étant notamment bien visible sur un cratère en cloche athénien du IV^e s. av. J.-C., dû au Peintre de Londres F 64, au travers de la femme penchée à la gauche du bûcher¹¹⁴. Le problème restant aussi que ce cratère, tout comme les autres images de ce type, traitent le plus souvent de la thématique bien particulière de l'apothéose d'Héraclès, dont le corps ne fut finalement pas brûlé comme celui d'un défunt ordinaire, si bien qu'elles ne peuvent être vues « comme la mise en scène d'une incinération classique » et que nous pouvons tout au plus en conclure, pour être prudents, qu'« il n'était pas inconcevable, à l'époque et dans les régions où ces vases furent produits, de montrer des femmes éteignant un bûcher funéraire avec de l'eau »¹¹⁵.

Pour exemple, dans la Tombe A de Dervéni¹¹⁶, au Nord de Thessalonique, des vestiges de chapiteaux doriques en terre cuite provenant d'une construction en bois permettent de restituer, parmi les hypothèses les plus plausibles, un bûcher avec une plateforme sur colonnes (**ANNEXE VIII**)¹¹⁷.

¹⁰⁹ Pour d'autres exemples relatifs à Héraclès, voir un cratère en cloche, 1^{ère} moitié du V^e s. av. J.-C., Rome 11688 et une améthyste signée Apollonides, BEAZLEY ARCHIVE : T 464 (relevé en plâtre) ; etc.

¹¹⁰ « Comment faire voir ce manque en image ? La solution apparaît ici sous forme d'une cuirasse, qu'un satyre contemple la main en visière comme pour nous obliger à regarder avec lui l'étrange objet qui subsiste sur le bûcher. (...) la cuirasse anatomique – rarement portée par Héraclès du reste – sert ici de moyen pour rendre visible un corps absent, pour inscrire comme une coquille vide là où se trouvait le héros maintenant dans les airs » (LISSARRAGUE 2008, p. 26).

¹¹¹ DENOYELLE et IOZZO 2009, p. 173.

¹¹² MUSGRAVE et al. 1984, p. 77-78.

¹¹³ GREVIN 2005, p. 17.

¹¹⁴ BEAZLEY ARCHIVE : 260021.

¹¹⁵ POLIGNAC 2005, p. 180.

¹¹⁶ Site de l'antique Lété.

¹¹⁷ Mentionné in GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005, p. 143 – Restitution du bûcher d'après THEMELIS (P.G.) et TOURATSOLOU (J.P.), *Oi taphoi tou Derveniou*, Athènes, 1997, p. 154, fig. 44-45.

I. 3) Quelques cas d'embaumement

L'embaumement, pratique funéraire bien connue en Egypte, ne fit pas partie des rites courants pratiqués en Grèce ancienne. Pourtant, il existe de rares cas où l'on y eut à priori recours dans le monde grec des époques classique et hellénistique et ceux-ci sont relatés dans des textes à caractère plutôt historique.

Le plus célèbres d'entre ces quelques exemples est bien entendu celui d'Alexandre le Grand, mort à Babylone en 323 av. J.-C.

Voici ce qu'écrivait l'historien romain Quinte-Curce à propos du traitement accordé au cadavre du conquérant (X, 10 et s.) :

« Depuis six jours, le corps d'Alexandre gisait dans son sarcophage (...) quand enfin les Amis eurent le temps de s'occuper du corps, ceux qui entrèrent le virent intact (...). Aussi les Egyptiens et les Chaldéens, chargés d'embaumer le corps selon l'habitude de chez eux, n'osèrent-ils d'abord approcher leurs mains de ce mort qui semblait respirer. Ensuite (...) ils nettoyèrent le corps ; le sarcophage d'or fut rempli de parfums, et sur la tête d'Alexandre l'on déposa les insignes de sa fortune »¹¹⁸.

Que le corps ait réellement témoigné d'un étonnant état de conservation ou que ces dires aient uniquement servi à renforcer l'image mythique d'Alexandre, l'historien souligne le fait que les embaumeurs eux-mêmes furent surpris de l'état du cadavre et n'osèrent dans un premier temps y toucher. Nous soulignerons que Plutarque s'en fait également l'écho et insiste de plus sur la chaleur étouffante du lieu de conservation du cadavre, rendant cet état de fait d'autant plus prodigieux (Plut., *Alex.* LXXVII, 5). Les embaumeurs se résolurent pourtant à faire leur travail par la suite, lequel est en revanche plus que sommairement évoqué, toutes les pratiques précises relatives à l'embaumement étant même éludées, car Quinte-Curce fait tout au plus référence à un nettoyage du corps et au recours à des parfums. Nous pouvons cependant conclure de la lecture d'un passage d'Hérodote (I, 198) relatif aux rites funéraires babyloniens que le corps d'Alexandre a dû être conservé dans du miel, selon la coutume locale, l'historien précisant la grande parenté entre les pratiques babyloniennes et égyptiennes concernant le deuil et les funérailles.

Pouvons-nous pour autant en dire plus, sachant que ce sont des Egyptiens et des Chaldéens qui furent chargés d'embaumer le cadavre du conquérant ? Il serait bon dès lors de nous reporter une fois de plus à Hérodote, puisque dans le deuxième livre de ses *Histoires*, dédié à Euterpe, celui-ci décrit les pratiques égyptiennes d'embaumement (II, 86 et s.)¹¹⁹. Il commence par nous préciser qu'il existait trois types de « prestations » possibles, le choix

¹¹⁸ Trad. H. Bardon, 1965 (2^{ème} éd.), p. 429.

¹¹⁹ Le verbe utilisé pour désigner l'action d'embaumer est « ταριχεῖν ».

dépendant bien sûr du budget des proches concernés. Enumérons tout d'abord les différents processus relevant du type d'embaumement le plus onéreux :

- extraction du cerveau par les narines, au moyen de drogues et d'un ustensile en fer.
- ablation des intestins, qui sont nettoyés et purifiés avec du vin de dattier et divers aromates, avant d'être déposés dans des vases en pierre¹²⁰. Le ventre est ensuite rempli de myrrhe, de cannelle et d'autres aromates encore.
- le corps est ensuite conservé dans du sel (natron) durant soixante-dix jours.
- au bout des soixante-dix jours, le corps est lavé, puis tout enroulé dans des bandes de tissu¹²¹ collées au moyen de gomme.

En ce qui concerne le traitement de seconde catégorie, les entrailles ne sont pas extraites, mais dissoutes par des produits ayant été injectés dans le corps. Les chairs sont elles désagrégées par la seule action du natron.

Enfin, pour les personnes ne disposant que de tous petits moyens, les corps de leurs proches sont traités très simplement : on se contente de purifier leurs entrailles avec un produit nommé *syрмаia* avant de les mettre dans le sel et ce pendant soixante-dix jours également, cette durée étant immuable, quelle que soit la catégorie d'embaumement.

Outre d'être en effet familiarisés aux pratiques d'embaumement égyptiennes, nous savons que les Grecs étaient en mesure d'extraire les huiles essentielles et les résines de certains végétaux, comme ils étaient au courant des propriétés désinfectantes et bactéricides de certaines plantes¹²².

Le tombeau d'Alexandre¹²³, et donc son cadavre, n'ayant pas été retrouvés à ce jour, il ne nous est pourtant pas possible d'être sûrs du traitement qui a été accordé à son cadavre, bien que, de par son statut, le type d'embaumement le plus soigné aurait dû être requis. Les textes des historiens ne faisant pourtant pas référence à des pratiques complexes et longues d'embaumement et le corps d'Alexandre ayant déjà été laissé longtemps sans soin et sans sépulture, il est possible que tout Egyptiens et Chaldéens qu'ils aient été, les embaumeurs se soient cantonnés à agir rapidement et à la mode babylonienne, en enduisant le cadavre de miel après l'avoir soigneusement lavé. Le miel qui est présent dans l'une des versions du mythe de Glaukos, enfant qui tombe dans une jarre rempli de cette substance, un personnage triple auquel sont associées les notions d'intégrité physique préservée et d'immortalité¹²⁴, et des cas

¹²⁰ Ce que nous appelons des vases « canopes » et dont les couvercles sont généralement zoomorphes ou anthropomorphes.

¹²¹ Du tissu de *byssos*, qui doit correspondre à une sorte de lin très fin – cf. n. 4, p. 6, in trad. Ph.-E. Legrand, 1963⁴.

¹²² PAPAGEORGOPOULOU et al. 2009, p. 40.

¹²³ Pour une tentative de restitution de celui-ci au moment de son ekphora, voir ANNEXE XI.

¹²⁴ Voir peut-être l'ouvrage de M. Corsano, dont C. Annequin a fait le compte-rendu (CORSANO 1992).

d'enfant inhumés dans des ruches sont d'ailleurs à signaler pour le Céramique d'Athènes¹²⁵. Quelques indications plus précises quant aux produits utilisés pour cet embaumement transparaîtraient malgré tout au travers du *Roman d'Alexandre*. Bien qu'il faille se méfier de ce récit légendaire, composé par un auteur que nous appellerons faute de mieux le Pseudo-Callisthène et à une date incertaine (entre le III^e et le I^{er} s. av. J.-C.), nous noterons que d'après la révision du texte par un auteur arabe tardif, il y serait fait mention de l'utilisation d'ambre, de musc et de camphre¹²⁶. Le fait qu'Alexandre soit mort en terre orientale n'est pas à négliger par rapport au traitement de son cadavre. Pratiques locales et volonté de conserver au mieux un corps dont on savait qu'il serait transporté ailleurs pour son ensevelissement sont des raisons envisageables pour ce choix. Un choix qui peut cependant se justifier à d'autres niveaux, puisqu'il concernait un souverain à nul autre pareil, dont le mythe nous marque encore aujourd'hui et dont le décès survenu si prématurément implique qu'il est figé dans une jeunesse éternelle, comme tous ceux qui meurent à la fleur de l'âge.

Au moins deux rois spartiates, morts loin de Lacédémone, furent également, dirons-nous dans un premier temps, embaumés. Le premier d'entre eux étant Agésipolis, qui mourut en 381 av. J.-C. en Chalcidique et dont Xénophon raconte les derniers instants (*Hell.* V, 3, 19) :

« Pendant ces opérations, – on était au plus fort de l'été –, il {Agésipolis} est pris d'une fièvre ardente. Comme il venait de visiter le sanctuaire de Dionysos à Aphytis, il éprouva le désir de revoir ses charmilles ombrueuses et ses eaux claires et fraîches.

On l'y transporta encore vivant, ce qui n'empêcha pas que, six jours après le début de sa maladie, il mourut, en dehors du sanctuaire. Il fut mis dans le miel (μέλιτι), et ramené à Sparte, où il reçut la sépulture des rois »¹²⁷.

Si le cadavre d'Agésipolis put être conservé dans le miel, celui de son compatriote Agésilas II n'eut, par défaut apparemment, pas tout à fait le même traitement, comme nous l'indique Plutarque (*Ages.* XL, 4) :

« Les Lacédémoniens ont coutume, lorsqu'un des leurs meurt à l'étranger, de célébrer ses funérailles sur place et de l'y laisser, sauf pour les rois, dont on ramène le corps au pays. Les Spartiates qui accompagnaient Agésilas, n'ayant pas de miel (μέλιτος), enduisirent de cire (κηρὸν) son cadavre et le ramenèrent ainsi à Lacédémone »¹²⁸.

¹²⁵ Cf. compte-rendu de la conférence de J. Stroszeck, « Les tombes d'enfants de la nécropole du Céramique », 7-8 novembre 2007, Aix-en-Provence et Paris-Nanterre (publication en ligne : http://cej.univ-provence.fr/IMG/pdf/Resume_J.Stroszeck.pdf).

¹²⁶ FAURE 1987, n. 118, p. 322 : « ... d'après le *Roman d'Alexandre*, revu par Nizami, auteur arabe de Bagdad, dans le *Livre des Rois* (Châh Nâme) de Ferdowsi (Abu al Qâsem), vers l'an 970, éd. Mohl, 1838-1878, t. V, pp. 253-255 : fin de l'histoire d'Iskender ».

¹²⁷ Trad. J. Hatzfeld, 1948, p. 91-92.

Cet autre roi de Sparte mourut en 358 av. J.-C., au retour d'une expédition en Egypte. Le vénérable homme de quatre-vingt quatre ans s'éteignit sur la côte libyenne, en un endroit appelé le Port de Ménélas (ou Port-Ménélas), où lui et ses hommes durent accoster en raison de l'hiver qui s'annonçait. N'ayant pas de miel avec eux, les troupes d'Agésipolis conservèrent finalement son corps dans la cire. Cette manière d'embaumer était d'ailleurs celle utilisée chez les Perses (Xen., *Hell.* I, 140). Malgré tout, il nous faut garder à l'esprit que le transport nécessaire des cadavres de ces Spartiates a pu seul motiver leur immersion respectivement dans le miel et dans la cire, sans que l'on puisse pour autant parler de véritables embaumements et y associer une idéologie particulière.

Enfin, il existe un cas connu d'embaumement sur le territoire de l'Asie Mineure, à la toute fin de l'époque hellénistique, en la personne du défunt Boéthos. L'épithaphe que porte le sarcophage de cet homme, enterré à Telmessos, en Lycie, indique en effet que le poète Βόηθος¹²⁹ a lui aussi été « enveloppé dans du miel »¹³⁰. Le fait que le procédé soit consigné dans l'inscription nous pousse à penser que dans son cas, celui-ci a une signification et que l'on peut dès lors vraiment parler d'embaumement.

Bien qu'il s'agisse d'un cas d'époque impériale, puisque daté des environs de 300 ap. J.-C.¹³¹, l'actualité de la recherche archéologique nous pousse à mentionner l'étude récente d'une momie grecque sur laquelle des traces d'embaumement ont été décelées.

Ces analyses ont été menées grâce au *Swiss Mummy Project*, au sein de l'Université de Zürich. Ce projet a été développé dès 1997 et a pour but « d'acquérir des informations sur la vie, les causes du décès et les changements *post mortem* (par exemple, l'embaumement) de momies d'intérêt historique en utilisant des techniques non-invasives »¹³².

Voici ce que nous pouvons apprendre à la lecture de l'article consacré à cette momie grecque d'époque romaine par plusieurs scientifiques et publié dans le *Journal of Archaeological Science*¹³³. La découverte¹³⁴ du sarcophage en marbre (95 x 200 centimètres) contenant le cadavre placé lui-même dans un cercueil en plomb date déjà de 1962, lors des fouilles du cimetière à l'Est de Thessalonique. Le corps était enveloppé dans un tissu de soie de couleur pourpre et brodé d'or, alors que des bandes de coton ou de lin l'entouraient tout entier. Les

¹²⁸ Trad. R. Flacelière et E. Chambry, 1973, p. 146.

¹²⁹ En réalité apparemment un poète et homme politique de Tarse, en Cilicie – cf. SCHWEYER 2002, p. 41.

¹³⁰ Inscription TG 49, voir SCHWEYER 2002, p. 40 et s.

¹³¹ Puisqu'il est indiqué dans l'étude qui lui est consacrée « 1700 BP », soit 1700 ans « before present ».

¹³² Source : communiqué de Presse de l'Université de Zürich, 05/06/2007 (disponible en format électronique à l'adresse : http://www.mediadesk.uzh.ch/assets/downloads/Medieninformation_franz.pdf).

¹³³ PAPAGEORGIOPOULOU et al. 2009.

¹³⁴ Les différents éléments qui la composent sont actuellement exposés au Musée de Thessalonique.

scientifiques ont notamment procédé à des études histologiques classiques, ont eu recours à de nombreuses analyses chimiques, au microscope électronique et aux rayons x pour que la momie puisse livrer ses secrets. Il a fallu ensuite faire le tri dans les composés découverts, car la présence de nicotine et de phtalates, par exemple, « should be regarded as a product of modern contamination ».¹³⁵

Il résulte de toutes ces analyses que dans les extraits de peaux et d'os étudiés étaient présents des sesquiterpènes, qui impliquent l'utilisation d'huiles essentielles ou de résines destinées à l'embaumement¹³⁶, des diterpènes et des triterpènes. De l'alcool de patchouli (patchoulol) et du bêta-élémane, un composé de l'anis notamment, ont été détectés dans les particules libres. Toutes ces substances ayant été directement appliquées sur le corps ou alors sur le tissu qui l'enveloppait¹³⁷. Concernant les cheveux, on y a également trouvé du patchoulol, mais aussi de la vanilline, qui implique l'utilisation d'huile de styrax. En effet, il ne peut s'agir de vanille proprement dite, puisque cette plante originaire du Mexique ne fut pas connue en Europe avant le XVI^e s. de notre ère¹³⁸. Cependant, la vanilline est un composé secondaire d'autres plantes et notamment de l'huile de styrax, qu'on tire de la *liquidambar orientalis* (*hamamelidaceae*)¹³⁹, une plante orientale, comme son nom l'indique, et apparemment originaire d'Asie Mineure. Les Grecs auraient connu la résine de styrax par les Phéniciens, à l'époque archaïque, lors des grands mouvements de colonisation des côtes du Sud de l'Anatolie et de Chypre¹⁴⁰.

En résumé, nous sommes en mesure de dire que ce cadavre a bien bénéficié d'un traitement *post mortem* à base de résines et de lipides¹⁴¹ et que parmi les rites funéraires pratiqués pour cette défunte, recours fut fait à l'embaumement.

L'usage d'un sarcophage, d'un cercueil en plomb, d'un tissu précieux et bien sûr de l'embaumement sont autant d'éléments qui plaident pour une défunte au statut social élevé. Ceux qui se sont chargés des analyses précisant dans leur article que le cercueil qui a recueilli le corps momifié, d'une longueur d'un mètre soixante-dix, devait avoir été construit sur mesure pour celui-ci¹⁴². Il est possible qu'il ait d'ailleurs lui-même participé de la

¹³⁵ PAPAGEORGOPOULOU et al. 2009, p. 40.

¹³⁶ PAPAGEORGOPOULOU et al. 2009, p. 39-40.

¹³⁷ PAPAGEORGOPOULOU et al. 2009, p. 38.

¹³⁸ Cf. Rao (S.R.) et Ravishankar (G.A.), « Vanilla flavour : production by conventional and biotechnological routes », *Journal of the Science of Food and Agriculture* 80 (2000), p. 289-304 – mentionné in PAPAGEORGOPOULOU et al. 2009, p. 38.

¹³⁹ Cf. Römpf 2008 – encyclopédie mentionnée in PAPAGEORGOPOULOU et al. 2009, p. 39.

¹⁴⁰ FAURE 1987, p. 299.

¹⁴¹ PAPAGEORGOPOULOU et al. 2009, p. 41.

¹⁴² PAPAGEORGOPOULOU et al. 2009, p. 40.

préservation du corps, puisque le plomb est connu pour être une enzyme inhibitrice naturelle, aux propriétés antimicrobiennes et antifongiques¹⁴³.

Nous l'avons déjà fait remarquer dans la partie consacrée aux vivants lors de l'ekphora, cette phase des rites funéraires n'est connue, à partir de l'époque classique, que presque exclusivement par les textes.

De ces sources écrites et des quelques images malgré tout prises en compte, il apparaît que le mort, allongé sur un lit funéraire ou une plus simple civière, est transporté tout enveloppé par l'intermédiaire d'un char ou à épaules d'hommes. Les linceuls qui l'entourent laissant pour autant voir le visage. Les chars pouvaient aussi servir au transport des morts installés dans leur cercueil ou leur sarcophage, ce qui est représenté dans les zones les plus orientales considérées.

Il y a donc une distinction quant à l'ekphora proprement « publique », qui est encore envisagée comme un honneur, un hommage pour des individus importants, et l'ekphora « privée », pourtant obligée de transiter par l'espace commun, mais qui est davantage cachée et porteuse de souillure que celle de la première catégorie.

L'ekphora que l'on pourrait qualifier d' « héroïque » trouve son parangon à l'époque classique avec une description présente dans les *Lois* de Platon (XII, 947b) et qui fait référence aux individus exceptionnels, les « εὐθύνοι » ou censeurs (946e), qui auront le droit à des funérailles et donc à des convois funèbres grandioses. Ces défunts-là seront de plus vêtus de blancs et auront droit à des louanges et à des hymnes plutôt qu'à des lamentations¹⁴⁴. La tendance est encore décelable à l'époque hellénistique, au travers de personnages comme Aratos (Plut., *Arat.* LIII, 4), dont nous avons déjà parlé¹⁴⁵ et dont nous reparlerons, ou encore Philopoïmen, comme le note A. Kavoulaki¹⁴⁶.

Le cortège funèbre a quoi qu'il en soit pour destination générale le cimetière – nous disons générale, car les hommes qui avaient le statut de héros étaient enterrés dans des *hérôa* construits pour eux dans l'enceinte des villes –, où aura lieu la déposition. Il semblait alors

¹⁴³ PAPAGEORGOPOULOU et al. 2009, p. 40.

¹⁴⁴ A ces funérailles-là, prêtres et prêtresses seront même autorisés à participer.

¹⁴⁵ Cf. p. 104, 393, 527.

¹⁴⁶ KAVOULAKI 2005, p. 140 et n. 45.

justifié d'aborder ici cette dernière, qu'elle ait été représentée dans un contexte « réaliste » ou de façon plus symbolique peut-être, de par l'intervention des motifs d'Hypnos et Thanatos.

Lorsque le mort est enterré sans que son cadavre ait subi d'autre traitement que celui lié à la préparation de la prothésis, cela s'appelle une inhumation. Le cadavre peut avoir été placé ou non au préalable dans un conteneur (cercueil, sarcophage¹⁴⁷, vase, etc.). Des inhumations ont été pratiquées en association avec des types de tombes très variés, comme permet de le conclure l'archéologie (tombe à fosse, tombe à ciste, tombe à chambre, tombe à tuile, etc.). Dans les tombes à chambre, les cadavres ont pu être également déposés sur lit funéraire, en pierre ou en bois, comme le prouvent des exemples endroits du monde grec, à savoir l'Asie Mineure, qui semble être la région d'origine de cette pratique, mais aussi la Macédoine, l'Eubée, Corinthe, Rhodes, Tarente et Alexandrie¹⁴⁸.

L'autre procédé majeur en dehors de l'inhumation est la crémation. Cette pratique funéraire est largement mise en valeur par les sources écrites, en même temps que le bûcher qui lui est associé, au point de parfois constituer la différence grecque en matière de rites funéraires liés au cadavre.

Il reste cependant très problématique de n'envisager la crémation qu'au travers des quelques textes qui l'évoquent, car nous n'obtenons finalement que des informations plus que lacunaires pour reconstituer tout son mode opératoire et notamment se figurer les fameux bûchers utilisés. C'est pourquoi des études actuelles comme celles menées par G. Grévin sont fondamentales pour une meilleure compréhension de ce rite¹⁴⁹, tout comme A.-M. Guimier Sorbets et Y. Morizot soulignent que des analyses de terrain permettent d'en savoir plus sur les bûchers royaux de Vergina-Aigai, qui étaient de véritables constructions et non de simples empilements de bois comme le laissent imaginer les sources iconographiques¹⁵⁰ qui, de plus, rechignent à montrer des cadavres sur des bûchers, recourant à l'image vivante du défunt ou à un *ersatz* de son corps.

En dehors de cela, du point de vue des textes aussi bien que de celui de l'archéologie on peut conclure que la crémation ne fut pas à Athènes « un mode de distinction entre les sexes et les classes sociales », mais a pu « être utilisée par certains pour se distinguer en utilisant des

¹⁴⁷ Comme ceux, en terre cuite, retrouvés simplement enterrés sur le site macédonien d'Akanthos (MORIZOT 2011, p. 512).

¹⁴⁸ GUIMIER-SORBETS et NENNA 2003.

¹⁴⁹ GREVIN 2005.

¹⁵⁰ GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005, p. 140.

références explicites au rituel homérique »¹⁵¹, ce qui constitua en revanche un modèle plus que répandu en Macédoine. A Athènes, ce n'est pas la pratique de la crémation en elle-même qui conféra un caractère somptuaire au rite mais, comme le dit F. de Polignac, « les pratiques connexes de destruction de richesses »¹⁵².

Enfin, il était important de mentionner que le recours à l'embaumement fut extrêmement rare en ce qui concerne les défunts grecs. Cette pratique, d'inspiration orientale, était réservée à des personnages sortant de l'ordinaire, puisque parmi le petit nombre de cas recensés, l'un était un prince conquérant, deux autres des rois et un dernier un artiste et peut-être homme politique. Et parmi eux, tous ne durent pas recevoir le même degré d'embaumement, si tant est que l'on puisse réellement parler d'embaumement pour les Spartiates envisagés, dont nous avons vu que les cas étaient plus ambigus qu'il n'y paraît et que, pour ce qui concerne Alexandre le Grand, le lieu de la mort a pu influencer sur le type de traitement très oriental réservé à son cadavre. N'ayant pu analyser aucun de ces corps embaumés de l'histoire grecque et les sources ne faisant pas très précises quant à la pratique, il a été utile de se reporter au texte d'Hérodote relatif aux pratiques égyptiennes, qui étaient connues des Grecs, ainsi qu'à l'archéologie pour pallier ces manquements. L'archéologie qui a récemment fourni un exemple de momie grecque qui, bien que d'époque romaine, pouvait nous aider à mieux appréhender les secrets de l'embaumement.

¹⁵¹ ETIENNE 2005, p. 188. Il s'agit là d'exemples isolés et non systématiques comme en Macédoine, d'autant que « la pratique très répandue de l'incinération dans le monde grec (Attique, Eubée) avant l'époque supposée de rédaction des poèmes homériques » a anéanti l'hypothèse d'une influence majeure et ciblée des rites de l'épopée, tout comme fut ruinée « l'ancienne théorie ethnique, qui attribuait à l'invasion des Doriens l'introduction de l'incinération au XI^e siècle dans des sociétés pratiquant surtout l'inhumation jusqu'alors, ne pouvait rendre compte de la pratique de l'incinération dans l'Attique non dorienne et de l'inhumation dans le Péloponnèse dominé par les Doriens, pendant tout le premier âge du Fer » – POLIGNAC 2005, respectivement p. 174 et p. 173.

¹⁵² POLIGNAC 2005, p. 174.

II. DU CADAVRE AU MONUMENT FUNERAIRE

II. 3 – Les monuments funéraires

Les funérailles une fois achevées, la sépulture était signalée en surface par un monument funéraire, un marqueur de tombe qui pouvait revêtir différents aspects. Ce sont ces éléments que nous étudierons à étudier dans ce chapitre, qui relève donc de la deuxième partie de notre thématique générale.

Nous pouvons cependant faire le lien entre les notions de rites funéraires et de monuments, puisque placer une stèle ou un autre marqueur funéraire au-dessus d'une sépulture peut être considéré comme le dernier rite du déroulement des funérailles proprement dites, l'acte matériel final de celles-ci, qui constitue l'ultime *séma* d'un défunt.

I. Les monuments funéraires : généralités

I. 1) Typologie des marqueurs

a. Marqueurs non définis

Les sources écrites ne sont pas toutes précises lorsqu'elles évoquent les monuments funéraires. Ainsi, dans une épigramme de l'*Anthologie*, Léonidas de Tarente utilise un vocabulaire non défini pour désigner le marqueur de la tombe d'un certain Crêthon :

« Je suis, moi, la pierre (λίθος) qui recouvre Crêthon et qui fait connaître son nom ; mais

Crêthon, chez les dieux souterrains, n'est que cendre. Lui qui jadis à Gygès même était comparé pour son opulence, lui qui jadis possédait tant de bœufs, lui si riche en troupeaux de chèvres, lui qui jadis – pourquoi en dire davantage ? Celui que tous jugeaient bienheureux,

hélas ! de quelles terres, quelle partie lui reste ! »¹.

Le défunt Crêthon a donc été mis en terre et ce qui signale sa sépulture et garde le souvenir de son nom est une pierre (λίθος). On ne peut être sûrs ici que le marqueur consiste vraiment en une simple pierre naturelle ou si nous avons affaire à une économie de langage pour parler d'une stèle – un élément vertical – funéraire.

De même, avec le terme « ἄγαλμα » – souvent traduit par statue, mais qui peut aussi signifier « image », « monument quelconque », « ouvrage travaillé » ou même « offrande » –, il n'est en réalité pas aisé de se représenter le marqueur funéraire qu'il pouvait constituer ou la

¹ *Anth.*, L. VII, n° 740 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 168.

partie de monument funéraire qu'il désignait. Ainsi, dans la dixième *Néméenne* de Pindare (X, 4), composée pour un lutteur argien, où il serait tentant d'envisager une statue, comme l'ont fait certains traducteurs, au travers de l'extrait

« (...) ἔνθεν ἀρπάξαντες ἄγαλμ' Ἀΐδα, ξεστὸν πέτρον (...) »,

il est plus judicieux de traduire moins précisément « ils en {d'un tombeau} arrachèrent une pierre polie, ornement funéraire »², plutôt que « statue funéraire ».

Dans les *Lois* de Platon (958-959), telles qu'elles sont par exemple rapportées par Cicéron (II, 68), les termes ne sont pas beaucoup plus précis, l'explication étant que nous sommes en présence de ce qui se voulait une loi générale :

« Il défend d'élever un tombeau (*sepulcrum*) dépassant le travail que pourraient exécuter cinq hommes en cinq jours ; de dresser ou de poser à plat une pierre (*lapide*) plus grande que pour contenir l'éloge (*laudem*) du mort gravé au maximum en quatre vers héroïques »³.

Le vocabulaire reste vague, mais l'on comprend que dans les prescriptions idéales ici mises en lumière, la sépulture en général ne devait pas être trop imposante, que la stèle ou la dalle gravées devaient avoir la hauteur nécessaire à une épitaphe correcte, pas davantage.

La majorité des inscriptions funéraires sont cependant plus précises quant au vocabulaire de la sépulture, à l'instar de cette épigramme anonyme, issue de l'*Anthologie*⁴, qui annonce l'archétype du monument funéraire courant :

« Puisses-tu, même parmi les dieux souterrains, n'être pas privée de nos présents, auxquels tu as droit, ô Ammia, puisque moi, Nicomachos, et ta fille Dionè, nous avons élevé en ton honneur un tertre et une stèle (τύμβον καὶ στήλην) ».

b. Le tertre et le tumulus

Les sépultures ne sont pour autant pas toutes signalées en surface par un monticule de terre, le tertre (τύμβος) – ou par un *tumulus*, terme latin que l'on utilise davantage pour les monticules de composants plus élaborés et de formes plus massives – et une stèle tout à la fois. Nous allons tout d'abord prendre en compte les sources écrites qui ne mentionnent que le tertre comme marqueur funéraire.

Comme l'indique Platon dans les *Lois* (XII, 958d) – et lui seul, ce qui fait qu'il n'entre pour une fois pas du tout en correspondance avec les textes de lois réellement en vigueur⁵ –, il faut

² Trad. A. Puech, 1967 (4^e éd.), p. 138.

³ Trad. G. de Plinval, 1968, p. 79.

⁴ *Anth.*, L. VII, n° 333 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 195.

⁵ BOUVIER 2008, p. 246.

savoir que les défunts ne devraient pas pouvoir être enterrés dans un sol propre au labour, mais

« là seulement où la nature du sol n'est bonne qu'à cette fin, à recevoir et cacher les corps des morts de façon à attrister le moins possible les vivants, là on utilisera tout le terrain disponible

(ἄ δὲ δὴ χωρία πρὸς τοῦτ' αὐτὸ μόνον φύσιν ἔχει, τὰ τῶν τετελευτηκότων σώματα μάλιστα ἀλυπήτως τοῖς ζῶσι δεχόμενα κρύπτειν, ταῦτα ἐκληροῦν) »⁶.

La référence au tertre survient dans les sources écrites de divers types. Nous la trouvons aussi bien dans un texte législatif, comme la loi funéraire qui avait cours dans la phratrie des Labyades, à Delphes (IV^e s. av. J.-C.), et qui évoque son amoncement⁷, que dans les pièces de théâtre ou encore les épigrammes.

Parmi ces dernières, il en est une, conservée dans l'*Anthologie*, où l'on prête à la femme décédée ce discours :

« Mon époux Phroures m'a fait don de ce tertre (τύμβον), digne couronne de ma piété ; et je laisse dans la chambre nuptiale un chœur glorieux d'enfants, témoin fidèle de ma vie chaste. Je meurs femme d'un seul homme, mais je vis encore en dix vivants, ayant cueilli le fruit de noces fécondes »⁸.

Si ce texte a été gravé un jour sur un monument, il permet de dire qu'une stèle accompagnait le tertre en question, qui ne saurait ainsi être le seul à signaler la sépulture de la défunte, sauf dans le cas d'un tertre recouvert de matière dure, comme ce qui semble apparaître dans la scène de funérailles peinte sur une loutrophore du Peintre de Sappho (**Monument I-2**), une idée sur laquelle nous reviendrons par la suite.

Le tertre n'est pas réservé aux tombes individuelles ou familiales, mais peut également servir à marquer l'emplacement des tombes collectives plus imposantes, les *polyandria*, comme on le trouve exprimé dans une épigramme par Hégémon, un auteur du III^e s. av. J.-C. :

« Qu'en longeant leur tertre (τύμβον) un passant dise, grave, ces paroles : 'Ici mille Spartiates arrêterent les huit cent mille hommes de la horde perse et moururent sans tourner la tête ; voilà la discipline dorienne' »⁹.

De plus, les fouilles archéologiques des sites macédoniens en particulier, révèlent que les tertres étaient parfois d'une circonférence et d'une hauteur très impressionnantes, dans le cas

⁶ Trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 71.

⁷ DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891 (1), p. 189 ; ROUGEMONT 1977, p. 34 et s. ; FRISONE 2000, p. 103 et s.

⁸ *Anth.*, L. VII, n° 331 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 194.

⁹ *Anth.*, L. VII, n° 436 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 41-42.

où cette terre avait servi à recouvrir des constructions de plusieurs tombes à chambres ou tombes à ciste.

En dehors des *tumuli* d'ampleur exceptionnelle de Macédoine, qui permettaient « l'ancrage de la mémoire »¹⁰, ou encore du cas du tumulus de Marathon, qui recouvre les restes des cent quatre-vingt douze soldats tués lors de la bataille de 490 avant notre ère¹¹, la matière de tertres de diamètre réduit pouvait également s'accumuler au-dessus d'une sépulture plus simple. Ainsi, dans plusieurs extraits de pièces tragiques, le « sommet » du tertre est malgré tout évoqué, comme ici dans l'*Oreste* d'Euripide (112 et s.), lorsque l'héroïne éponyme dit à sa fille Hermione :

« Sors, Hermione, mon enfant, viens ici,
prends ces libations et ces mèches de mes cheveux,
va au tombeau de Clytemnestre,
verses-y le lait et le miel et le vin écumeux,
monte au sommet du tertre (χώματος) et prononce ces mots :
‘Hélène ta sœur t’envoie ces offrandes ;
si elle n’ose pas approcher de ta tombe, c’est qu’elle craint
le peuple d’Argos’ »¹².

Le sommet du tertre est mentionné dans ce passage comme endroit où pratiquer les offrandes. A cet extrait font écho des vers de la pièce *Hécube* du même auteur, où cette fois l'emplacement sert à un sacrifice (524 et s.) :

« Le fils d'Achille prit Polyxène par la main et la fit monter au sommet du tertre (ἐπ' ἄκρου
χώματος) (...) »

Le fils d'Achille prend une coupe d'or toute pleine, et la tend levée pour la libation à son père mort (...).

Lui dit alors : ‘Fils de Pélée, mon père, accepte de ma main ces libations qui apaisent et attirent les morts. Viens boire ce sang noir et pur, ce sang de vierge que nous t’offrons, l’armée et moi’ »¹³.

Notons tout de même que le sacrifice est ici celui d'un être humain, une pratique qui n'a vraisemblablement pas eu cours dans le contexte funéraire qui nous concerne aux époques classique et hellénistique¹⁴.

¹⁰ MORIZOT 2008, p. 214.

¹¹ WHITLEY 1994, p. 215.

¹² Trad. M. Delcourt-Curvers, 2003, p. 1124.

¹³ Trad. M. Delcourt-Curvers, 1993, p. 427-428.

D'autres mots que celui de « τύμβος » ont été traduits en français par « tertre », à savoir au moins celui de « ἡρίον ».

Ce terme est présent par exemple dans une épigramme d'époque hellénistique, composée par Léonidas de Tarente, que voici en partie :

« O tertre (ἡρίον), de quel mort dans ta nuit tu caches les os ! Quelle tête, ô terre, tu as engloutie ! Le bien-aimé des Charites blondes, un grand objet pour toutes les mémoires : Aristocratès. Il savait, Aristocratès, tenir au peuple d'agréables discours (...) O terre aimable, tel était l'homme que tu possèdes mort ! »¹⁵.

Le même vocable a aussi été utilisé par Asclépiade, un poète qui vécut également à l'époque hellénistique, et qui composa une épigramme en l'honneur d'un homme qui s'exprime ainsi au travers de son monument :

« Toi qui passes près de mon tertre vide (κενὸν ἡρίον), dis, voyageur, lorsque tu iras à Chios, à mon père Mélésagoras que moi, mon navire et sa cargaison, un mauvais Euros nous a perdus et que d'Evhippus [*sic*] il ne reste que le nom »¹⁶.

Les cénotaphes on donc aussi pu être signalés en surface par un tertre en plus d'une pierre gravée.

Ces épigrammes font alors mentir Hélène qui, dans la pièce éponyme écrite par Euripide, soutient à Théoclymène que les Grecs n'érigent en aucun cas de tertres aux naufragés (1246). Cette affirmation n'est cependant pas problématique pour notre étude, si l'on sait qu'à ce moment-là de la pièce, Hélène est en train de se jouer de l'homme en question en lui faisant croire que son époux, Ménélas, est décédé. Et si le gros des cérémonies funèbres doit avoir lieu sur mer, c'est qu'elle entend ainsi s'enfuir plus facilement avec son mari bien vivant, arrivé en secret sur la côte égyptienne.

Les sources iconographiques et en particulier les décors de vases témoignent eux aussi de cet amoncèlement de terre que l'on appelle tertre, pour les monticules les plus simples.

¹⁴ « Sur la tombe, recouverte d'un tertre individuel ou collectif, on n'offre pas dans l'Athènes classique de sacrifices sanglants – ils sont interdits depuis Solon – mais un *prosphagion* est autorisé à Kéos au V^e s. » (JOST 1992, p. 259). Voir aussi l'étude générale suivante : BONNECHERE 1994 ; l'auteur précisant d'ailleurs qu'en contexte de guerre aussi, « exception faite cependant des sacrifices mythiques de douze Troyens lors des funérailles de Patrocle, et de Polyxène sur la tombe achilléenne, les cas d'immolations de prisonniers sont extrêmement rares » (p. 283), mais aussi que « en ce qui concerne donc le sacrifice de prisonniers, on niera sans hésiter l'existence d'une coutume bien établie : si quelques cas ont pu advenir, il est probable qu'ils aient été avant tout des actes de vengeance » (p. 291).

¹⁵ *Anth.*, L. VII, n° 440 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V), p. 43.

¹⁶ *Anth.*, L. VII, n° 500 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 69.

Si l'on isole tout d'abord les documents attiques d'époque classique, il est possible d'obtenir des renseignements concernant la forme, le placement, ainsi que la décoration de ces éminences qui signalent les tombes.

Sur un lécythe funéraire à fond blanc daté du milieu du V^e s. av. J.-C. et qui mesure moins de trente centimètres de haut (**Monument I-9**), il est peu de raisons de douter que la forme esquissée derrière une stèle à fronton et avec degrés soit celle d'un tertre, c'est d'ailleurs pourquoi l'artiste qui a peint ce vase a été nommé le Peintre du Tymbos. La forme des tertres tend toujours vers une composition plus ou moins arrondie, qu'à l'instar de N. Nakayama¹⁷, nous pouvons diviser entre celles ressemblant à des ruches antiques et celles ressemblant à des œufs. Sur le vase du Peintre du Tymbos, le tertre est assimilable à la première catégorie¹⁸.

Une autre manière de bien s'en rendre compte est d'observer un lécythe de même type, décoré cette fois par le Peintre du Carré (**Monument I-10**). Daté des années 440-430 av. J.-C., il fait aujourd'hui partie des collections du Musée du Louvre. Dans cette nouvelle scène de visite à la tombe, où une femme vient déposer des offrandes en compagnie d'un jeune homme, le tertre qui nous intéresse est représenté en marge de ce tableau principal. En effet, principe peu courant sur les scènes peintes des lécythes, ce sont plusieurs tombes et leurs monuments qui sont ici représentés. Celle autour de laquelle s'affairent les deux visiteurs est signalée par une stèle, tandis que sur le côté droit se trouve un très imposant tertre. Au vu de la persistance de certains traits de peinture, il n'est pas impossible qu'une stèle ait également été placée devant le monticule en question. L'autre solution étant que stèle et tertre ne soient pas disposés sur le même axe, ce qui peut paraître surprenant, surtout au vu des autres représentations que nous allons considérer. Quoi qu'il en soit, le tertre est montré très large et très haut, s'arrondissant franchement à son sommet¹⁹.

Souvent cependant le tertre ne se contente pas d'être arrondi à son sommet. Certains peintres lui ont donné une forme totalement ovoïde qui paraît des plus irréalistes, à l'instar, par exemple, du Peintre de Bosanquet. Sur l'un de ses lécythes funéraires, produit au milieu du V^e s. av. J.-C. et découvert à Erétrie (**Culte I-69**)²⁰, le tertre est, en effet, assimilable à un immense œuf placé derrière un monument à nombreux degrés et comportant une stèle à fronton. Même constatation, mais en moindre proportion, sur un lécythe peint vers 430 av. J.-C. et attribué au Peintre de Munich 2335 (**Culte I-38**)²¹. La scène montre une femme faisant

¹⁷ NAKAYAMA 1982, p. 30.

¹⁸ Précisément au motif GH-I-12, tel que déterminé par N. Nakayama.

¹⁹ D-III-11 chez N. Nakayama.

²⁰ B-V-III chez N. Nakayama.

²¹ GB-II-VI chez N. Nakayama.

une libation sur ce qui paraît être un autel²². Un autel funéraire à fronton très peu élevé, décoré d'une palmette faîtière et rehaussé d'une structure plate à volutes, derrière lequel se trouve la représentation d'un tertre, sous une forme à nouveau tout à fait ovoïde. Le fait de nous montrer des compositions où les peintres insufflent plus de fantaisie²³ que dans des scènes peintes sur d'autres supports et à d'autres époques est l'intérêt, mais également le danger de la prise en considération des lécythes comme témoignages.

Il est enfin des cas où le tertre est figuré avec un sommet plus en pointe, comme il est possible de le voir sur un lécythe à fond blanc du Peintre de la Phiale, conservé au Musée national d'Athènes (**Monument I-11**)²⁴. Au vu de la loutrophore qui est montrée placée à son sommet, ce tertre servait à signaler la tombe d'une jeune fille, qui est possiblement représentée à gauche.

Si le tertre constitue parfois le marqueur unique d'une tombe, comme nous le constatons par exemple sur un lécythe attique à figures rouges daté de 430 av. J.-C. et exposé au Musée municipal de Laon (**Culte I-61**), il n'en va pas toujours de même.

En effet, comme nous le percevions déjà dans les textes, l'association du tertre avec un autre marqueur funéraire était tout à fait possible. Nous retrouvons cet état de fait au travers des représentations qui, de plus, nous donnent à voir les positionnements respectifs des deux types de marqueurs.

Si nous reprenons le lécythe à fond blanc du Peintre de Munich 2335 (**Culte I-38**), où une femme fait une libation, le tertre en forme d'œuf se retrouve peint derrière l'autel funéraire sur lequel la personne s'apprête à verser un liquide. De la même façon, sur un lécythe retrouvé au Pirée et peint à la manière du Peintre d'Achille, le tertre est représenté derrière une stèle très élancée (**Culte I-11**).

Si de nombreux exemples montrent l'amoncèlement de terre à l'arrière du second monument funéraire, construit celui-là, d'autres montrent exactement le procédé inverse.

Ainsi, sur un lécythe à fond blanc attribué au Peintre d'Athènes 1826 et qui date des environs de 460 av. J.-C., c'est auprès d'un monument constitué du tas arrondi du tertre et d'une stèle que se tiennent un garçon et une fille (**Culte I-22**). Et nous pouvons voir l'exacte même configuration sur un lécythe à figures rouges cette fois, d'une trentaine d'années plus récent et décoré à la manière du Peintre d'Achille (**Culte I-59**).

²² Cf. OAKLEY 2004, p. 194 ; SCHILARDI 1984, p. 267 ; RUPP 1980, p. 526.

²³ KUNZE-GOTTE 2009, p. 53 et s. Voir aussi sa figure 16, où un motif de palmette apparaît sur le côté d'une stèle sans aucune réalité architectonique (p. 62).

²⁴ GH-I-18 N. Nakayama.

Ce dernier vase (**Culte I-59**) nous donne également l'occasion d'évoquer une autre information concernant les tertres. Comme pour les autres types de monuments, on pouvait y déposer des bandelettes, donc, mais aussi des éléments végétaux, par exemple, comme nous le comprenons d'après un autre lécythe déjà étudié, peint par le Peintre de Bosanquet (**Culte I-69**). Enfin, des vases pouvaient les surmonter, ce que nous avons déjà mentionné avec un lécythe funéraire du Peintre de la Phiale (**Monument I-11**).

Nous ne terminerons pas avec la question du décor et de l'agrément du tertre au travers des documents attiques sans revenir sur le lécythe conservé au Musée de Laon, daté des environs de 430 av. J.-C. (**Culte I-61**). Sur ce lécythe à figures rouges, le tertre est présenté seul et des bandelettes sont non pas simplement déposées, mais attachées autour, comme s'il s'agissait d'un monument réalisé dans un matériau solide et non d'un tas de terre, aussi schématiquement rendu soit-il par le peintre. De plus, si l'on est attentif au pied du monument-tertre, il apparaît qu'une base a été peinte également. Est-ce cet élément particulier d'architecture qui fait dire à certains commentateurs²⁵ que nous avons ici affaire à la représentation d'une stèle en forme de *tymbos* et non à un simple tertre stylisé ? Si nous élargissons à d'autres représentations cette question, elle peut également être posée en présence des tertres parfaitement ovoïdes que nous avons déjà rencontrés, ainsi que de ceux qui sont montrés peints en blanc (**Culte I-22** et **Monument I-12**²⁶, par exemple) et que l'on pourrait aisément considérer comme figurant des monuments en marbre.

Il existe au moins deux autres lécythes, à fond blanc, eux, qui présentent des monuments d'aspect identique que celui du vase de Laon où des bandelettes sont attachées au tertre comme si celui-ci était une stèle en forme de *tymbos*²⁷. Si nous regardons du côté des exemples à disposition dans notre corpus, il s'avère que les représentation de tertres sont parfois associées à des bases architecturées, (**Culte I-61**, **Culte I-22**, **Monument I-13**, **Monument I-10**, **Culte I-11**, **Monument I-11**), et parfois pas du tout, soit qu'aucune base n'est visible au pied du tertre (**Culte I-59**, **Monument I-12**), soit que l'association ne se fasse pas directement avec le tertre lui-même, mais avec le monument funéraire qui lui est associé (**Culte I-69**, **Culte I-38**).

La présence des bases et l'association ou non de tertres en comportant avec des stèles ne permet donc pas d'établir une grille de lecture menant à distinguer clairement des

²⁵ CVA Laon, p. 30.

²⁶ Pour donner un exemple très probant, mais légèrement antérieur au début de notre période d'étude, puisqu'on le date de 500 av. J.-C. environ. Il est très intéressant de prendre en compte, pour cette même thématique, l'évolution globale de la représentation du *tymbos* d'Achille, lequel se présente très différemment sur une amphore tyrrhénienne remontant à 560 av. J.-C., par exemple (**Monument I-50**).

²⁷ CVA Laon, p. 30.

représentations de tertres à l'aspect naturel de tas de terre, de tertres stylisés sous le pinceau des artisans ou encore de stèles en forme de tertres.

Si l'on se tourne du côté des exemples archéologiques, il s'avère qu'en l'état actuel de nos connaissances, les stèles en forme de tertre proprement dites font défaut. En revanche, il est un exemple découvert à la fin du XIX^e siècle qui nous permettrait de comprendre l'aspect figé, ainsi que le rehaut blanc caractéristiques de certaines représentations de *tymboi* ; ce monument, découvert en 1891 à Athènes, s'apparentait à un tas de terre enveloppé de stuc²⁸, qui est un enduit imitant le marbre et dont la composition est généralement faite de plâtre, de colle et de poussière de marbre ou de craie. Voilà sans doute la pratique funéraire dont certaines de nos représentations se font l'écho. Il est alors plus aisé de comprendre l'aspect d'un monument se composant d'un tertre surmonté d'une loutrophore sur un vase²⁹ du Peintre de Sappho (**Monument I-2**). En effet, le tertre supporte des motifs de serpent et d'*eidôla*, ainsi qu'une inscription, ce qui ne peut s'expliquer que par leur ajout à la peinture sur le stuc enveloppant le tertre. Le positionnement d'un vase au sommet du tertre est également imaginable s'il s'agit de la représentation d'un *tymbos* stuqué.

L'érosion ayant fait son œuvre quant à ces monticules tenus pour des marqueurs funéraires en eux-mêmes ou des composants de monuments funéraires, bon nombre de ceux-ci ont dû disparaître. Nous pouvons cependant prendre comme exemple pour l'Attique la tombe d'Eukolinè, au Céramique, qui est signalée non seulement par un monticule, mais également par une stèle (**ANNEXE IX**).

Ceux qui subsistent avant tout sont bien sûr les *tumuli*, à l'aspect de tertres gigantesques, que l'on a surtout retrouvés en Macédoine, bien que le Céramique lui-même possède des *tumuli* communs à plusieurs tombes (**ANNEXE IX-bis**). Entre autres exemples archéologiques de Macédoine nous pouvons mentionner ceux d'Aghios Athanasios, près de Thessalonique (**ANNEXE IX**) ou encore le *tumulus* commun qui abrite trois tombes³⁰, dont celle dite de Philippe II (**ANNEXE IX**), à Vergina. Au vu de ses proportions gigantesques, cent-dix mètres de diamètre et douze mètres de haut³¹, on le désigne du nom de « Grand Tumulus ».

Si les tertres sont représentés le plus fréquemment sur les vases attiques, il existe malgré tout également des représentations isolées de *tymboi* en Macédoine, comme nous pouvons le voir dans la Tombe du Philosophe, découverte à Pella et datée entre la fin du IV^e et le début du III^e s. avant notre ère³². Les vestiges d'au moins trois tertres peints se font jour dans le programme

²⁸ De l'italien *stucco* : stuc, plâtre.

²⁹ Ce vase est en lui-même une loutrophore, ce qui constitue une significative mise en abyme du support.

³⁰ Les tombes dites « de Perséphone » et « du Prince » (**Culte IV-1**).

³¹ GINOUVES et al. 1993, p. 161.

³² LILIMPAKI-AKAMATI 2007, p. 116.

iconographique de cette tombe à ciste³³, mais nous nous concentrerons sur la paroi Ouest qui, à elle seule, présente deux motifs schématiques de *tymboi*, qui plus est assez bien conservés (**ANNEXE LI**). Chacun des tertres est représenté dans un ton marron qui tend vers le gris et est accompagné d'une stèle. La rareté de leur représentation étonne au regard de la taille gigantesque des *tumuli* macédoniens et à l'investissement dont ils faisaient l'objet (voir par exemple toutes les couches constitutives des tertres du site d'Aineia³⁴, **ANNEXE LII**). Est-ce à dire que leur forme n'était pas assez « graphique » pour servir de motif schématique aisément reconnaissable et aisé à inclure dans une composition picturale ? La question peut se poser, d'autant que si l'on considère plus avant les tertres peints dans la Tombe du Philosophe de Pella, ils relèvent d'un aspect davantage proche de celui des *tymboi* visibles sur les vases attiques (**Culte I-22**, **Culte I-59**) que de celui des *tumuli* conservés de Macédoine.

En Asie Mineure, on trouve des tombes à chambre recouvertes d'imposants *tumuli* à l'époque archaïque uniquement³⁵, si bien que pour les périodes qui nous concernent, nous n'avons rien à exploiter pour cette région.

Pour ce qui est de l'Italie du Sud, le principe du tertre y a aussi été usité d'après les scènes présentées sur certains vases. Nous pouvons non seulement évoquer les vases attiques découverts dans cette région et qui offrent une représentation de tertre, mais également des vases de production locale. Dans la première catégorie, nous pouvons citer à nouveau un lécythe à fond blanc attribué au Peintre d'Athènes 1826 et qui est daté entre 475 et 450 av. J.-C. (**Monument I-13**)³⁶. Nous l'avons déjà rapidement envisagé en tant que vase attique, mais c'est sa provenance qui ici nous concernera. En effet, ce vase, d'une hauteur de trente-quatre centimètres, fut découvert à Géla, en Sicile. Il offre la vision d'une scène de visite à la tombe, où prennent place une femme à gauche et un homme à droite. Le monument funéraire sis entre eux est composé d'une stèle qui repose sur une structure très originale faite d'une base accueillant un grand socle, comme une sorte de piédestal, qui se termine par une frise décorative et au-dessus par des degrés étroits qui vont en rétrécissant jusqu'à la base d'une stèle proprement dite³⁷, allongée et étroite, se terminant par un sommet arrondi³⁸. Le tertre prend place à l'arrière de ce monument très élevé, reposant lui aussi sur une base. A

³³ L'une des plus grandes découvertes à l'heure actuelle : 5,50 x 3,50 mètres / dimensions intérieures : 4,40 x 1,95 x 3 mètres (LILIMPAKI-AKAMATI 2007, p. 113).

³⁴ Les tombes qui y ont été découvertes sont datées pour partie du 1^{er} quart du Ve s. av. J.-C. et pour partie du 3^e quart du IV^e s. av. J.-C.

³⁵ Cf. LECRIVAIN 1896, s.v. « Funus », in *DA* II/2, p. 1217.

³⁶ GB-I-2 chez N. Nakayama.

³⁷ La structure entière est d'une telle ampleur que près de la moitié de la stèle au sommet déborde du champ pour recouvrir le décor de méandres et palmettes du haut de la panse et de l'épaule du vase.

³⁸ Proche d'une forme de *phallos*.

l'exception de sa propre base, qui est d'une couleur marron, le *tymbos* est peint avec la même couleur blanche que le monument funéraire du premier plan. Le blanc utilisé n'est pas le même que celui qui sert à signaler la peau de la femme située sur la gauche³⁹, ce qui prouve bien la volonté du peintre de distinguer ainsi les monuments et d'associer la stèle et sa structure avec le tertre représenté au second plan. Cette seconde couleur blanche sert à refléter l'aspect du marbre dont bon nombre de monuments funéraires réels étaient faits, tout comme le stuc, qui lui-même imitait le marbre et dont étaient recouverts certains tertres.

Parmi les vases de production locale, il est des vases apuliens du IV^e s. av. J.-C. qui nous présentent des tertres d'aspect semblable à ceux déjà vus sur les vases attiques. Prenons par exemple une amphore à figures rouges, conservée au Musée archéologique national de Naples (**Culte I-60**). Nous sommes toujours dans une scène de visite à la tombe, une visite menée par des jeunes gens les bras chargés d'offrandes. Leurs regards convergent vers le tertre qui s'apparente à un monticule très arrondi, sur lequel ont été déposées des bandelettes et des couronnes végétales et dont le sommet sert de reposoir à une amphore, ce qui crée une fois de plus une habile mise en abyme du support de cette iconographie.

Si le tertre sert de base à la mise en place d'un vase, tout porte à croire que la pratique de stuquer ce tas de terre significatif ait eu cours en Italie du Sud également.

Un second exemple nous permettra de mettre en lumière un autre schéma déjà rencontré en Attique, celui du *tymbos* représenté au second plan derrière un autre monument funéraire. Le cas se présente avec une hydrie à figures rouges de production apulienne, aujourd'hui visible à Vienne (**Culte I-78**). Deux femmes apportent des offrandes à une tombe signalée au premier plan par une colonne ionique et au second par un tertre, de forme très ovoïde. Sur celui-ci également, de longues bandelettes ont été mises en place.

En dehors des exemples vasculaires, nous étudierons encore quelques stèles funéraires gravées d'un type bien particulier, en provenance de Béotie. Ce type est celui des stèles-frontons ou entablements funéraires propres à cette région, c'est-à-dire des pierres rectangulaires sculptées en forme de fronton avec acrotères ou supportant la représentation d'un fronton et d'un entablement, qui datent de la fin du IV^e s. av. J.-C. et furent utilisées durant toute l'époque hellénistique⁴⁰. Le Musée du Louvre possède dans ses collections un exemplaire de ces stèles-frontons – qui étaient à l'origine fichées dans le tertre funéraire⁴¹, justement, au moyen d'un pilier étroit – que l'on date entre 225 et 125 av. J.-C. (**Monument II-1**). Comme souvent, le nom du défunt y était inscrit sur l'épistyle. Nous pouvons lire que

³⁹ KURTZ 1975, p. 207.

⁴⁰ DAUMAS 1998, p. 204, cat. 175.

⁴¹ JEAMMET 2003 (1), p. 230-231 – voir les informations délivrées par la suite par l'iconographie.

cet entablement funéraire-ci, réalisé en calcaire gris et portant des traces de polychromie et d'enduit blanc, était destiné à marquer la tombe d'une certaine Bathycléa. Si nous avons déjà dit que des créatures mythologiques telles que les sirènes pouvaient constituer le décor de ces monuments atypiques, il est possible de trouver d'autres motifs, parmi lesquels ici un rinceau fleuri au registre inférieur ; des hydries, des phiales et des fleurs sur les métopes de la frise dorique ; et enfin deux tritons affrontés de part et d'autre d'un dernier motif sculpté qui nous intéresse au premier chef. En effet, la forme ovoïde caractéristique de celui-ci nous pousse à vraisemblablement y reconnaître un tertre, un *tymbos* comme l'on pouvait en voir peints sur les vases⁴². Ce motif se retrouve sur sept entablements funéraires du genre, comme l'indique M. Daumas⁴³, parmi lesquels nous pouvons citer l'exemple du Musée du Louvre, vraisemblablement en provenance de Tanagra, mais notamment aussi les stèles-frontons n° 52, 62, 63 et 64 du catalogue de P. M. Fraser et T. Rönne⁴⁴, ainsi que la n° 65 du même corpus (**Prothésis II-22**). Cette dernière, découverte à Thèbes et qui est aujourd'hui conservée à l'Institut archéologique allemand d'Athènes, a la particularité de présenter – de la même façon que la stèle de Bathycléa, au centre du fronton et entre deux tritons – un motif de tertre au sommet duquel se trouve cette fois-ci un élément supplémentaire. Il est difficile de comprendre à quoi nous avons à faire au travers des reproductions, d'autant que le monument est particulièrement érodé en sa partie centrale. Si nous nous référons à ce que nous avons vu sur les vases, nous pourrions très bien imaginer être en présence d'un relief de tertre surmonté d'un vase, par exemple. Pourtant, si nous observons des monuments mieux conservés et où l'échelle du motif concerné est plus importante, comme cela apparaît bien plus précisément sur les stèles-frontons n° 62, 64 et surtout 63 du catalogue de P. M. Fraser et T. Rönne (**ANNEXE XVII**), nous pouvons déterminer qu'il s'agit sans aucun doute d'une représentation de la stèle-fronton elle-même dans le tertre funéraire et donc que nous sommes une fois de plus en présence d'une mise en abyme du support au travers de l'iconographie qui s'y déploie.

Les stèles-frontons qui présentent des motifs de *tymboi*, assimilables à des *piloi*, comportent toujours des reliefs de boucliers ou de tritons également, d'après ce qu'a pu observer M. Daumas⁴⁵. Cela lui fait dire que ces monuments funéraires devaient être ceux d'initiés au

⁴² Constatation que nous avons retrouvée chez deux auteurs au moins – cf. JEAMMET 2003 (1), p. 231 et DAUMAS 1998, p. 204.

⁴³ DAUMAS 1998, p. 204.

⁴⁴ FRASER et RÖNNE 1957, planche 11.

⁴⁵ Le *pilos* apparaît souvent en contexte cabirique, comme par exemple dans la tombe 40 de la nécropole de Sindos (proche de Thessalonique), datée de 460-450 av. J.-C., ou encore sur les exceptionnelles stèles gravées de Béotie – voir DAUMAS 1998, p. 189 et s. ; p. 195 et s.

culte des Cabires⁴⁶. Le *pilos*⁴⁷ rappelle la coiffe d'Héphaïstos, dit père des Cabires, et le bouclier symbolise la valeur guerrière qui est associée à l'initiation à ce culte mystérieux⁴⁸, qui signifie que « par delà la mort, le défunt est assuré de sa victoire sur les ténèbres du trépas »⁴⁹.

Cela pourrait expliquer par la même occasion le petit nombre et l'aspect original de ces marqueurs funèbres. Si nous revenons aux tertres représentés proprement dits, cet auteur fait la judicieuse remarque de la taille imposante de ces *tymboi*, si l'on compare leur échelle à celle des marqueurs qui sont montrés fichés en eux. Beaucoup de questions restent dès lors en suspens concernant ces tertres, soit que l'échelle ne soit involontairement pas correcte, soit que celle-ci soit augmentée sciemment pour accroître l'importance du tertre par rapport à la stèle, soit enfin qu'elle corresponde à une réalité archéologique, cette dernière s'accordant cependant mal avec la place disponible dans une nécropole. Dans le cas d'une importance plus grande donnée volontairement au tertre, nous pourrions imaginer la mise en exergue à dessein du marqueur anonyme de la tombe, par opposition à la stèle qui comportait généralement le nom du défunt, dans une optique d'appartenance à la communauté des initiés plutôt qu'à la revendication d'une individualité⁵⁰.

En revanche, ce qui nous échappe vraiment au travers des sources écrites et iconographiques est le fait que certains tertres ne se consistaient pas seulement en un simple tas de terre ou de sable (ANNEXE LII), mais que de la pierraille et même des éléments de couvrement, assurant l'étanchéité, formaient l'amalgame désigné par le mot « tertre » ou davantage encore *tumulus*⁵¹.

Nous en terminerons avec ces marqueurs-ci en disant que le tertre semble avoir été destiné aussi bien à des morts ordinaires qu'à des défunts de hauts rangs, cependant que leur diamètre, le fait de les stuquer ou encore le marqueur leur étant éventuellement associé pouvaient faire la différence. Dans le cas des *tumuli* gigantesques que l'archéologie nous a livrés, qui couvraient plusieurs constructions funéraires ou plus simplement des restes humains en grand nombre, nous souhaitons juste souligner qu'ils sont non seulement les

⁴⁶ DAUMAS 1998, p. 204.

⁴⁷ « (...) le *pilos* garni de feuillage symbolisait les Dioscures au Cabirion de Délos » et « sur les monnaies de Lampsaque, il désigne Ulysse comme un initié des Cabires » (DAUMAS 2001, P. 196).

⁴⁸ DAUMAS 1998, p. 190.

⁴⁹ DAUMAS 2001, p. 190.

⁵⁰ D'autant plus que si le nom du défunt est présent sur les entablements funéraires et les stèles gravées béotiens, il est déjà dénué de patronyme la plupart du temps.

⁵¹ « (...) La structure du tumulus comportait souvent seulement une accumulation de matériaux bruts, terre et pierres entassées sans ordre, ou au contraire suivant des couches d'orientation diverse qui amélioreraient la solidité de l'ensemble; il pouvait être, ou non, couvert de pierres plates, dalles, gros galets, etc. surtout, le tumulus pouvait être délimité, à la base, par un mur de ceinture (...) » – GINOUVES 1998, s.v. « tumulus ».

marqueurs les plus imposants, donc, mais aussi qu'ils convoquent les principes de visibilité et d'invisibilité que l'on rencontre souvent dans le contexte funéraire, puisque dans leur grande visibilité, ils signalent ce qui doit pourtant rester invisible aux yeux du passant.

c. La stèle

Le mot « stèle » est la traduction de « στήλη » ou de « στάλα », pour ce qui concerne la graphie dorienne de ce terme. Il s'agit du terme le plus fréquemment rencontré dans les sources pour désigner un monument funéraire.

La mention de ce marqueur est avant tout présente dans les inscriptions funéraires, puisque celles-ci sont subordonnées à des supports parmi lesquels la stèle justement, mais également dans divers textes à valeur descriptive.

Au regard de la première épigramme que nous prendrons en compte et qui est l'œuvre d'Antipater de Sidon, poète du II^e s. av. J.-C., il est compréhensible que la stèle constitue le monument funéraire le plus traditionnel :

« Ceux-ci, qui ont accepté de regarder la mort en face, n'ont pas, comme les autres, reçu une stèle (στάλαν), mais c'est dans leur vertu elle-même qu'ils ont trouvé la récompense de leur vertu »⁵².

Il y a dès lors bien sûr une difficulté concernant cette inscription, qui ne doit donc pas se trouver sur stèle ; mais où se trouvait-elle alors ? L'explication pourrait être que ce texte, comme quelques autres conservés dans l'*Anthologie*, ne soit pas une authentique inscription funéraire et qu'elle ne constitue qu'un exercice de style, que nous envisagerons alors comme un simple commentaire utile à notre propos.

Les stèles peuvent être dédiées non pas à une seule personne, comme dans la majorité des cas, mais à plusieurs en même temps.

Le contexte d'une guerre vient alors à l'esprit, eu égard, par exemple, à cette épigramme de l'*Anthologie* attribuée à Dioscoride, poète de la fin du III^e s. av. J.-C., et qui se réfère à huit frères spartiates morts pour leur patrie et enterrés tous ensemble sous la même stèle :

« Ayant envoyé contre les troupes des ennemis huit fils, Démainète les enterra tous sous la même stèle (στήλη). Et elle n'éclata pas en pleurs sur son deuil, mais dit cette parole seulement : 'Ah ! Sparte, c'est pour toi que j'avais enfanté ces enfants !' »⁵³.

⁵² *Anth.*, L. VII, n° 252/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 165.

⁵³ *Anth.*, L. VII, n° 434 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 41.

Mais lorsque les défunts sont vraiment extrêmement nombreux et sont tous nommés, une seule stèle ne suffit pas forcément à un tombeau commun. Le cas se présentait avec les morts athéniens de la bataille de Marathon, d'après ce que l'on comprend de la description que fait Pausanias des tombes visibles dans ce bourg du Nord-Est de l'Attique (I, 32, 3) :

« Marathon est un dème qui se trouve à égale distance de la cité d'Athènes⁵⁴ et de Carystos en Eubée. C'est en cet endroit de l'Attique que les Barbares abordèrent et qu'ils furent vaincus (...). Dans la plaine se trouve le tombeau des Athéniens ; et dessus, des stèles avec les noms des morts répartis par tribus »⁵⁵.

Si ces deux sources écrites différentes se réfèrent à un même contexte de guerre, les cas d'accidents et de catastrophes subites ne sont pas à écarter non plus.

Ainsi, sur une stèle de la fin du II^e ou du début du I^{er} s. av. J.-C., en provenance de Rhénée, est inscrite la longue liste de noms dont voici la traduction⁵⁶ :

« Isidoros de Méotide, Damas de Méotide
Isidoros d'Apamée, Bithys d'Istros,
Calliopé d'Odessos, Omonoia
Hermolaos de Rhosos,
Antipatros de Mazaka,
Asklépiadès de Sidé,
Apollonidès de Marisa,
Niképhoros de Joppé,
Ménélaos de Marathos,
Posès de Marathos,
Hérakléidès de Méotide,
Nikias de Méotide,
Ammonia de Cyrène
et sa fille Apollonia,
Nikératos d'Apamée,
Laodiké d'Apamée,
Damon de Myndos,
Zaidos Nabatéen,
Damas d'Istros,
esclaves de Protarchos,

⁵⁴ Soit à un peu plus de quarante-deux kilomètres de distance, comme les épreuves sportives actuelles du même nom.

⁵⁵ Trad. J. Pouilloux, 1992, p. 101.

⁵⁶ Cf. stèle n° 418 in COUILLOUD 1974, p. 192.

salut ».

Ces défunts étaient tous des esclaves du même homme, Protarchos, si bien que l'on imagine qu'un incendie ou l'écroulement d'un atelier, comme l'a mis en évidence G. Klaffenbach⁵⁷, est à l'origine de leurs décès et ensevelissement communs⁵⁸.

Disons enfin que Lucien, fidèle à sa réputation d'auteur cynique et ironique, ne put faire autrement que d'évoquer les stèles funéraires et remettre en cause l'utilité de ce marqueur séculaire, en plaçant cette question sans détour dans la bouche d'un défunt dont il imagine les réflexions (*Luct.* 19) :

« A quoi me sert la pierre couronnée de mon tombeau ? »⁵⁹.

Une dernière analyse est à mener en ce qui concerne le terme « στήλη » en lui-même et va nous amener à considérer un monument de nature quelque peu différente. En effet, il arrive que celui-ci ne soit pas traduit par « stèle », mais par « cippe ». Ce qui peut être vu comme problématique est avant tout l'origine latine et non grecque du terme⁶⁰. Bien qu'on ne le retrouve pas dans les sources écrites qui nous concernent, le terme de « cippe » est cependant conventionnellement utilisé en archéologie pour parler de ce qui s'apparente à de petites stèles, en forme de colonnes courtes ou de piliers quadrangulaires. L'équivalent grec, parfois usité également et que nous privilégierons, est celui de *kioniskos*. Le terme de *kioniskos* lui-même reste cependant problématique dans une étude des sources écrites, puisqu'il n'apparaît que dans des textes assez tardifs et dont le contexte n'est semble-t-il pas celui qui nous concerne⁶¹. Cette notion est avant tout une convention du monde archéologique qui, si elle correspond bien *a posteriori* aux monuments qu'elle décrit et dont nous reparlerons plus en détails ci-après, ne trouve pas d'écho dans les sources textuelles traitant de sujets funéraires. Celles-ci restaient imprécises quant au vocable de « stèle », même si l'on eût pu s'attendre à ce qu'elles fissent plus grand cas des différences que nous traduirions, nous, par « stèle » (élément vertical et plat) et « colonnette » ou « petite stèle tronquée et arrondie ».

Cela étant dit, en l'absence d'adjectifs précis ou d'éléments de description allant dans ce sens, il n'est pas possible de traduire le mot « στήλη » par *cippe* plutôt que simplement par

⁵⁷ Mentionné in COUILLLOUD 1974, p. 192.

⁵⁸ Un autre monument funéraire de Rhénée, dont l'inscription fait référence à un homme et une femme libres inhumés ensemble, avec donc un marqueur commun, décédés lors d'un incendie qui a aussi pris la vie d'autres personnes, est peut-être à mettre en relation avec la même catastrophe – cf. monument n° 477 in COUILLLOUD 1974, p. 209-210.

⁵⁹ Trad. E. Chambry, 1950, p. 66.

⁶⁰ Cippus, -i, m.

⁶¹ Le dictionnaire Bailly indique : Athénée 514c ; Josèphe, *Antiquités Judaïques* 8, 3, 6 ; Héron, *Automata* 244, 5 et 257, 4.

« stèle », sous peine de trahir non seulement le texte, mais supposément aussi la réalité archéologique des objets évoqués.

Les sources iconographiques nous fournissent, elles, une multitude de représentations de stèles. Parmi celles-ci, les lécythes à fond blanc, puisqu'ils sont souvent décorés de scènes de visite à la tombe, nous en offrent de très nombreux exemples. Il n'est alors pas étonnant qu'en 1982, N. Nakayama publia un travail de thèse qui s'intitulait *Untersuchungen der auf weissgrundigen Lekythen dargestellten Grabmäler*. L'auteur y proposait une recension de tous les types de monuments visibles sur les lécythes à fond blanc, et parmi eux les stèles, qui étaient isolées selon leur forme générale, leur couronnement et leur décor, ce qui dépasse le propos de notre partie d'étude. Les planches de l'ouvrage de Nakayama, parce qu'elles sont instructives à plusieurs niveaux et sont le fruit d'une longue observation, sont reproduites en annexe de notre travail (**ANNEXES XXVI-XXXIX**). C'est pourquoi nous nous contenterons de désigner les quelques variations qui peuvent se rencontrer sur le genre de stèles peintes sur les lécythes funéraires, à savoir une simple pierre rectangulaire placée à la verticale. Les stèles présentées sur les lécythes attiques à fond blanc varient en largeur et en hauteur (**Culte I-35** contre **Culte I-57**, par exemple). Elles peuvent être de conception tout à fait simple (**Culte I-21**) ou au contraire un peu plus imposante, notamment par rapport au type de couronnement choisi (**Monument I-14**). Enfin elles reposent généralement sur des degrés ou des bases, que ce soit une base ou un unique degré (**Culte I-21**, **Culte I-35**), deux degrés (**Monument I-15**), trois degrés (**Monument I-16**) ou encore sur quatre niveaux (**Monument I-17**). Le dispositif de deux ou trois degrés est cependant le plus courant.

Il existe également quelques lécythes à figures rouges, toujours en provenance d'Attique, qui nous montrent des scènes de visite à la tombe et donc des stèles (**Monument I-18**, par exemple), ainsi qu'au moins un lécythe en pierre, nous y viendrons.

Des stèles assez simples sont également décelables au travers de terres cuites béotiennes (**Monument III-1**) ou des peintures macédoniennes plus récentes (**Prothésis IV-14**). Dans la Tombe du Philosophe de Pella, en Macédoine également, le contexte n'est pas à proprement parler celui d'une visite à la tombe, mais des *tymboi* accompagnés de stèles sont peints sur ses parois, en alternance avec des hommes lancés dans une course hippique dont on peut penser qu'ils font référence à des jeux funèbres (**ANNEXE LI**). La multiplicité de ces tertres et leur association avec des cavaliers plaident pour un sens funéraire donné à toute la frise. Les stèles en question y sont traitées en perspective, sans pour autant que l'on sache si elles se trouvent au-dessus ou derrière les tertres, un problème identique à celui posé par certains lécythes

attiques à fond blanc (**Culte I-22**, **Culte I-59**)⁶². On croit reconnaître là des stèles à couronnement de palmettes⁶³.

Ce qui nous reste à considérer sont les vases d'Italie du Sud. Les représentations de stèles y sont nombreuses. Leur type est plutôt simple et elles se répartissent avant tout entre « stèles-piliers » et « stèles à frontons », des formes de stèles bien connues dans le monde grec antique (**ANNEXE LV**). Une simple stèle-pilier est par exemple visible sur une amphore apulienne du début de l'époque hellénistique, attribuée au Peintre du Casque (**Monument I- 49**). Deux femmes arrivent en visite à la tombe. Ce type de scène, où l'on observe également une bandelette noire enroulée autour du monument funéraire – bandelette qui peut correspondre à un objet réel ou à un motif peint sur les vestiges –, est courant sur l'une des deux faces des vases de ce Peintre, qui conçoit avant tout des compositions à thématique funéraire⁶⁴.

D'autres vases lui étant attribués nous permettent d'ailleurs d'aborder des stèles de formes un peu plus travaillées, et ce dans leur partie haute, que nous pourrions appeler des « stèles à corniche ». Ainsi, sur la face qui présente une visite à la tombe par un homme et une femme d'une amphore pseudo-panathénaïque conservée au musée du Louvre (**Culte I-30**), le stèle funéraire placée sur une large base est-elle montrée augmentée d'une discrète corniche. L'ajout architectural est plus prégnant en ce qui concerne une autre amphore du Peintre du Casque également visible dans la galerie Campana du musée du Louvre (**Culte I-25**), où ce sont à nouveau, comme souvent chez ce peintre, deux femmes qui encadrent le monument funéraire. Ce type de stèle est visible également dans les compositions d'autres peintres sur ces vases italiotes du IV^e s. av. J.-C., comme par exemple sur la face la moins célèbre du « Vase Hamilton », un cratère à volutes attribué au Peintre de Baltimore (**Culte I-84**).

Nombreux sont enfin les vases d'Italie du Sud qui montrent des stèles dont le sommet est triangulaire, autrement dit des « stèles à fronton ». Le cas se présente, entre autres exemples, sur une amphore du Groupe de Bologne 572, datée entre 340 et 320 av. J.-C. (**Culte I-82**). Ce sont deux femmes une fois de plus qui se rendent en visite à la tombe, l'une tenant un éventail et l'autre une situle et un miroir. Deux lignes blanches encadrant une rangée de points marquent bien l'architrave et deux triangles concentriques le fronton, auquel s'ajoutent des acrotères.

Ajoutons qu'il n'est pas rare que sur certains vases de cette région, les deux types de monuments funéraires que sont non seulement la stèle, mais également le *naïskos*, que nous

⁶² LILIMPAKI-AKAMATI 2007, p. 124.

⁶³ LILIMPAKI-AKAMATI 2007, p. 124.

⁶⁴ TRENDALL 1989, p. 100.

allons évoquer ci-après, soient présentés sur le même support, chacun d'un côté du support. Une amphore apulienne, datée de la période charnière entre époque classique et époque hellénistique et attribuée au Peintre du Casque (**Culte I-25**) nous en offre un exemple. Dans notre catalogue, nous pouvons voir à gauche, au registre inférieur, un *naïskos* peint, tandis qu'à droite on voit l'image d'une stèle simple. Les stèles sont globalement moins travaillées que ce que nous pouvons voir sur les lécythes à fond blanc, beaucoup ne comportant même pas de couronnement à proprement parler, à l'instar de ce qui est montré sur l'amphore en question.

Nous verrons que les peintres ont la plupart du temps doté leurs représentations de *naïskoi* d'un effet de perspective, ce qui est beaucoup plus rare en ce qui concerne les stèles. Un cratère à volutes du Peintre de la Patère (**Culte I-65**), un artiste prolifique qui semble avoir travaillé d'abord à Tarente, puis à Ruvo et enfin à Canosa⁶⁵, une *pélikè* du Peintre des Choéphores (**Monument I-6**) font en ce sens figure d'exception.

Les stèles varient donc grandement de par leur taille, leurs inscriptions et leur iconographie, si bien que le support a pu marquer des tombes simples aussi bien que riches, s'adaptant à la personnalité du défunt, aux codes iconographiques propres aux régions et aux lois funéraires tout en même temps.

d. Le *naïskos*

Les vases d'Italie du Sud nous offrent de très nombreux exemples d'un marqueur funéraire nommé *naïskos*, en raison de la forme de petit temple dont ces monuments funéraires à fronton et colonnes, le plus souvent ioniques, relèvent. Ils trouvent leur origine dans l'Orient du V^e s. av. J.-C.⁶⁶ ou sont peut-être une déclinaison de la stèle funéraire à couronnement de palmettes⁶⁷. Le motif du *naïskos* finit par se substituer à celui de la stèle simple dans les scènes funéraires présentées sur ces vases lors de la seconde moitié du IV^e s. avant notre ère⁶⁸. Parmi les premières remarques possibles à formuler, le fait est que ces *naïskoi* funéraires sont toujours situés au centre de la composition et varient beaucoup en largeur. Ainsi, là où le Peintre d'Athènes 1714 fait le choix d'un *naïskos* plutôt étroit (**Culte I-33**), le Peintre de Capodimonte en présente un de largeur plutôt moyenne sur l'un des côtés d'un cratère lui étant attribué (**Culte I-34**, à droite) et sur l'autre côté de ce même vase, un de largeur très imposante (**Culte I-34**, à gauche). La plupart du temps, les *naïskoi* sont conformes à de petits temples avec colonnes sur les côtés et fronton triangulaire au sommet (**Monument I-19**),

⁶⁵ TRENDALL 1989, p. 94.

⁶⁶ WUILLEUMIER 1968, p. 255.

⁶⁷ DENOYELLE et IOZZO 2009, p. 139.

⁶⁸ DENOYELLE et IOZZO 2009, p. 139.

lequel peut comporter des acrotères (**Culte I-94**). Pour autant, quelques exceptions montrent des monuments avec une colonne médiane en supplément (**Culte I-72, Monument I-20**) ou encore sans fronton (**Culte I-72, Culte I-96**). Ce qui change en tout cas radicalement par rapport aux exemples donnés par les lécythes à fond blanc est la tentative de perspective. Le procédé est manifeste au travers de la majorité des exemples de *naïskoi*. En effet, les peintres ont souvent eu recours au rehaut blanc pour représenter le stuc et l'enduit dont étaient recouverts ces monuments en calcaire et donc plus fragiles sans ces couches de protection⁶⁹. Une couleur blanche à laquelle ils opposent le rouge utilisé pour peindre l'arrière-plan de la structure et pour l'intérieur du monument, ce qui donne au spectateur l'impression de plusieurs niveaux et d'une profondeur, qui crée un effet de perspective. Parmi les documents en couleur dans notre catalogue, le cratère à volutes du Peintre de l'Ilioupersis (**Culte I-94**) et l'hydrie du Peintre de Lycurgue (**Culte I-96**), tous deux conservés au British Museum, en offrent de bons exemples.

De l'existence de ces monuments funéraires en Italie du Sud, nous n'avons que des vestiges fragmentaires découverts à Tarente et dont les plus anciens remontent au dernier tiers du IV^e s. av. J.-C. seulement, ce qui pose le problème conséquent d'une apparition antérieure sur les vases de ce motif, avant même que d'avoir une réalité archéologique⁷⁰. En effet, les premiers monuments funéraires de ce type n'apparaissent en Attique qu'au cours de la seconde moitié du IV^e s. av. J.-C., alors que sur les vases apuliens nous les voyons dès 370 avant notre ère⁷¹. Pour se faire une meilleure idée de leur aspect au-delà de l'iconographie, il convient de se tourner vers des monuments attiques de la même période – les derniers monuments sculptés avant les restrictions de Démétrios de Phalère –, comme celui d'Aristonautès ou le monument de Kallithéa, qui était composé de trois figures en ronde-bosse placées à l'intérieur du *naïskos* (**ANNEXE XXII**). La prise en compte de ce second monument, qui était celui d'un métèque nommé Nikératos, dans son entier⁷² permet d'autres remarques encore. On admet que le Mausolée d'Halicarnasse, tombeau monumental construit au milieu du IV^e s. avant notre ère pour le satrape de Carie Mausole et que Pline classait parmi les Sept merveilles du monde (*HN XXXVI*, 30-31), fut une inspiration pour sa construction⁷³. En plus de partager un aspect général approchant, les deux monuments comportent une frise représentant une amazonomachie au sommet de leur soubassement. Pour autant, nous ne qualifierons pas le monument de Kallithéa de mausolée, mais seulement de *naïskos* monumental, car l'on n'y

⁶⁹ DENOYELLE et IOZZO 2009, p. 139.

⁷⁰ DENOYELLE et IOZZO 2009, p. 139.

⁷¹ POUZADOUX 2007-2008, p. 103.

⁷² Voir par exemple in STEINHAEUER 2001, fig. 459 :

<http://www.latsis-foundation.org/megazine/publish/ebook.php?book=38&preloader=1>.

⁷³ STEINHAEUER 2001, p. 307.

retrouve pas les dimensions impressionnantes et la chambre funéraire qui composent celui d'Halicarnasse et s'inscrivent dans la définition du mausolée en général.

Notons enfin que le *naïskos* en lui-même n'est pas à confondre avec ce que l'on nomme parfois la « stèle *en naïskos* », en raison de l'encadrement en forme de petit temple du relief et dont l'archéologie nous a fourni des exemples en grand nombre et de diverses provenance, que ce soit des monuments funéraires sculptés attiques (**ANNEXE XXIII**), d'Asie Mineure (**Ekphora II-2**), de provenance insulaire (**Monument II-23**) ou encore leurs corollaires peints tel qu'un monument funéraire érigé pour une femme morte en couche⁷⁴ en Thessalie (**Prothésis IV-12**)⁷⁵.

Le *naïskos*, petit temple, démontre bien la richesse que l'on souhaite conférer au marqueur funèbre et la grande considération du mort concerné. Cette considération a-t-elle pour autant toujours un équivalent matériel ? Le motif pose pose en effet problème, nous l'avons dit, puisqu'apparaissant antérieurement aux monuments réels au travers de l'iconographie, ce qui fait dire à C. Pouzadoux que « cela permet de souligner les enjeux symboliques d'un dispositif visuel qui ne se réfère pas tant à une réalité qu'aux qualités intrinsèques de l'image »⁷⁶. Il ne faut donc pas toujours chercher la réalité matérielle derrière les images et accepter qu'elles ne soient parfois le reflet que d'une construction intellectuelle ou l'expression d'une intention.

e. La colonne et la colonnette

Un autre type de marqueur funéraire porté à notre connaissance par les textes est la colonne. Le mot utilisé pour désigné ce type de marqueur est celui de « κίων ».

Nous savons grâce à Plutarque (*Isocr.* X, 838c) qu'une très haute colonne, surmontée d'une sirène⁷⁷, marquait à l'origine l'emplacement de la tombe d'Isocrate, orateur attique et fondateur d'une école de rhétorique, à la toute fin de la période classique⁷⁸.

En ce qui concerne la pleine période hellénistique et l'Asie Mineure, une épigramme en provenance de Milet mentionne le monument d'un défunt nommé Kleonikos :

⁷⁴ « (...) les marbriers athéniens n'enfreignent pas la censure qui, dans toute la civilisation grecque, interdit que soit représenté l'instant de l'accouchement ; sur les stèles, le temps s'immobilise en un avant ou un après » (LORAUX 1981, p. 39).

⁷⁵ Voir *supra*, p. 30.

⁷⁶ POUZADOUX 2007-2008, p. 103.

⁷⁷ Dans de très nombreux cas, les colonnes étaient en effet surmontées d'« ἐπίθηματα ». En ce qui concerne la Grèce de l'époque classique, les éléments ainsi mis en valeur étaient le plus souvent des vases – KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 129. Ce ne sont pas les textes qui nous aident à connaître ce fait, mais bien plutôt les vestiges de pieds de ces vases encore en place sur les colonnes retrouvées.

⁷⁸ « (...) il mourut, selon la tradition, d'émotion à l'annonce de la défaite des Grecs à Chéronée » (s.v. « Isocrate », in MOSSE 1992, p. 282-283). La mort de l'orateur survint donc en 338 av. J.-C.

« (...) Une colonne bien polie est édifée sur la tombe, annonçant sa gloire ; la Grèce entière garde le souvenir de lui »⁷⁹.

Ce type de marqueur n'est pas très commun et le fait que le reste du texte nous renseigne davantage sur la personnalité de Kleonikos⁸⁰, qui était en fait un participant victorieux aux Jeux Olympiques, nous permet de souligner la très probable corrélation entre un monument visible de loin et réalisé avec soin et le défunt très particulier dont il se devait de garder le mémorable souvenir.

Pour cette même époque, l'*Anthologie* conserve une épigramme de Léonidas de Tarente qui évoque la colonne funéraire comme *sèma* également :

« Qui es-tu et de quel père es-tu née, ô femme qui reposes sous cette colonne (κίονα) en

marbre de Paros ?

- Prêxo, fille de Callitélès.

- Et de quel pays ?

- De Samos.

- Et qui donc t'a élevé ce tombeau ?

- Théocrite, à qui mes parents m'avait donnée pour épouse.

- Qu'est-ce qui t'a fait mourir ?

- Les douleurs de l'enfantement.

- Quel âge avais-tu ?

- Vingt-deux ans.

- N'avais-tu jamais eu d'enfants ?

- Si, j'ai laissé Callitélès, âgé de trois ans.

- Que lui du moins vive et qu'il parvienne à une vieillesse avancée.

- A toi aussi, étranger, que la Fortune ménage tous ses biens »⁸¹.

Plusieurs textes⁸² du recueil en question évoquent la mort de cette femme, nommée Prêxo, mais entre tous celui-ci est le plus à même d'avoir eu une réalité matérielle⁸³. Comme le défunt précédent, Prêxo a bénéficié d'une colonne – dont il est précisé qu'elle était réalisée en marbre de Paros – pour marquer l'emplacement de sa tombe. Le fait que son épigramme, dont on ne sait en revanche si elle était inscrite à même la colonne ou sur une stèle qui lui était associée, soit si longue va également dans le sens d'une mise en valeur particulière de la

⁷⁹ Trad. A. Le Bris, 2001, p. 143.

⁸⁰ Voir MERKELBACH et STAUBER 1998, p. 152.

⁸¹ *Anth.*, L. VII, n° 163 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 123.

⁸² Voir les inscriptions n° 164 et 165.

⁸³ Voir n. 1, p. 124.

défunte et de sa sépulture. En effet, si le nom de la défunte, celui de son père et de son mari sont couramment renseignés sur les monuments funéraires de femmes, sont également mentionnés ici le lieu d'origine de la défunte, le commanditaire du monument, les circonstances du décès, l'âge auquel il est intervenu et enfin le nom de l'aîné de ses enfants, auquel on souhaite de vivre longtemps. Il est vrai que cette femme est morte en couches et que l'on a parfois voulu voir dans ce type de mort un cas aussi honorable que celui de mourir sur le champ de bataille pour un homme, mais la question est longtemps restée sujette à grand débat⁸⁴ et est aujourd'hui plutôt rejetée⁸⁵.

Si la colonne isolée avait été un marqueur funéraire extrêmement courant en Attique, nous en aurions sans doute plus d'indices au travers des textes que cette mention de la tombe d'Isocrate. Pour autant, l'existence de colonnes funéraires y est bien attestée pour l'époque classique, si l'on considère deux exemples réels en provenance du Céramique d'Athènes, l'un consistant en une colonne dorique⁸⁶ découverte dans un enclos funéraire qui donne sur la Voie Sacrée et porte la plus ancienne inscription d'époque classique sur un support de ce type, sur lequel un pied de vase est encore visible (**ANNEXE La**), l'autre s'apparentant à une fine colonne de marbre datée de 350 av. J.-C. environ, à décor d'acanthé et au sommet de laquelle est visible un chaudron à protomés de griffons (**ANNEXE Lb**). Des exemples de colonnes funéraires sont également connus pour le V^e s. av. J.-C. à Corfou et Pagasai⁸⁷.

Au regard de l'iconographie funéraire, les exemples de colonnes signalant des tombes sont à chercher du côté de la Grande-Grèce avant tout et laissent à penser que ce type de marqueur était plus courant dans cette région.

Des colonnes funéraires sont visibles sur des vases qui en proviennent et datent tous du IV^e s. av. J.-C. Parmi ceux qui présentent des colonnes à chapiteau dorique, il existe une amphore apulienne à figures rouges conservée au Musée archéologique national de Naples, sous le numéro d'inventaire 81744 (**Culte I-29**). Un monument composé d'une base, un podium et une colonne dorique prend place au centre de la composition, de la même façon que les stèles sur les lécythes funéraires attiques⁸⁸. Une femme et un jeune homme sont peints de part et d'autre du monument, apportant avec eux des offrandes – des œufs ou des gâteaux, de l'huile, une amphore, des couronnes –, ce qui reste également comparable au schéma des vases

⁸⁴ Voir notamment LORAUX 1981 ; DEMAND 1994, chap. 7 ; HODKINSON 2000, p. 260 et s.

⁸⁵ Cf. *infra*, p. 370.

⁸⁶ Ordre qui semble avoir été privilégié pour les colonnes à usage funéraire (KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 240).

⁸⁷ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 240.

⁸⁸ « Dapprima i ceramisti sembrano ricalcare i modelli propri della ceramica attica della seconda metà del V secolo nella rappresentazione della stèle sormontata dalla palmetta o dal pilastro o dalla colonna, sia con capitello dorico che con capitello ionico » – PONTRANDOLFO et al. 1988, p. 184.

attiques montrant des visites à la tombe. Dans le champ sont suspendus une bandelette à gauche et un bouclier à droite. Notons au passage que sur le podium sont visibles des formes foncées arrondies. Bien qu'au premier abord cela ait pu nous faire penser à ce que nous trouvons sur les bases de certains monuments représentés en Attique (par exemple, **Monument I-13**, **Culte I-22** et éventuellement **Culte I-69**), il semble qu'ici nous soyons plutôt en présence d'offrandes de fruits. L'interprétation des cercles davantage similaires les uns par rapport aux autres placés à distances égales que nous avons vus en Attique n'est en revanche pas tranchée, puisqu'on y a aussi bien vu des éléments de décor, que des cavités d'aération ou de drainage, ou encore des niches à offrandes⁸⁹, bien que leur taille parfois très restreinte et le fait que les peintres n'y aient jamais rien fait apparaître plaident peu en faveur de cette dernière hypothèse.

D'autres vases apuliens offrent, eux, des représentations de colonnes non pas doriques, mais ioniques. Le cas se présente avec l'hydrie à figures rouges de Vienne que nous avons déjà considérée pour son tertre (**Culte I-78**). C'est au premier plan qu'y est peinte une colonne ionique. Si le chapiteau comporte bien des volutes, les cannelures attendues pour cet ordre font défaut, du moins en l'état actuel du vase. La visite à la tombe est assurée par la présence du tertre au second plan et de deux femmes qui convergent vers l'ensemble formé par ce dernier et la colonne, l'une portant une corbeille à offrandes remplie d'œufs, l'autre tenant à la main un alabastré, probablement rempli d'huile.

C'est la colonne à chapiteau ionique qui a également été choisie par le Groupe de Boston qui réalisa une autre hydrie à figures rouges, datée de 350 av. J.-C. et visible aujourd'hui au British Museum (**Monument I-31**). La scène qui y est peinte montre un homme s'appuyant sur une canne à gauche et une femme à droite d'un monument complexe, fait d'une base générale, puis de petites bases secondaires qui servent à soutenir des amphores avec bandelettes. La large base première sert de support à une jeune fille – statue funéraire ou indice de matérialisation d'une épiphanie de la défunte – dont l'attitude rappelle celle de « pudicité » des femmes sculptées sur certaines stèles funéraires hellénistiques d'Asie Mineure⁹⁰, et enfin à une colonne. Cette dernière est placée sur la droite du monument ; elle est très élancée et des feuilles d'acanthes composent son pied. La colonne est ici l'un des composants d'un monument funéraire ambitieux et non un élément isolé ou associé à un simple tertre.

⁸⁹ OAKLEY et NEILS 2003, p. 299. Des découpent pouvant correspondre à ces motifs de cercles noirs ont été observées sur la base de certaines tombes, avec des offrandes et accessoires encore en place à l'intérieur – cf. KURTZ 1975, p. 203.

⁹⁰ BUGNON 2008, p. 126.

A partir de 380 av. J.-C., les stèles, pilastres et en l'occurrence les colonnes funéraires peints sur les vases italiotes sont de plus en plus souvent surmontés de représentations de vases, cratères ou hydries⁹¹. Dans notre corpus, un vase justement daté des environs de 380 av. J.-C., s'inscrit dans cette tendance. Il s'agit d'une autre hydrie à figures rouges encore et qui est conservée au Musée archéologique de Naples (**Monument I-21**). En dépit de son mauvais état de conservation, il est possible d'y reconnaître une colonne funéraire dont le chapiteau rappellerait l'ordre ionique et de constater que le vase qui la surmonte est un cratère décoré de deux silhouettes en mouvement.

Nous parlerons enfin, et en les mettant volontairement à part pour la même raison que les stèles peintes de Paestum, de quelques vases campaniens, tous datés aux alentours de 330 av. J.-C. En effet, les colonnes funéraires y sont fréquemment représentées, que ce soit dans des scènes de visite à la tombe anonymes, comme sur une amphore à col du Peintre de la libation qui montre deux femmes et un homme près d'un monument composé notamment d'une colonne ionique autour de laquelle a été attachée une large bandelette (**Monument I-22**), mais aussi et surtout dans les scènes de visite à la tombe d'Agamemnon, une thématique très populaire chez les peintres d'Italie du Sud durant le IV^e s. av. J.-C.⁹². Ce sont généralement des inscriptions présentes sur les vases qui nous en expliquent le contexte bien précis. Pour exemple, nous prendrons en compte trois vases attribués à des peintres différents et n'appartenant pas aux mêmes collections. Parmi eux, nous pouvons mettre en exergue un vase d'un peu plus de cinquante centimètres de haut, conservé à Paris et attribué au Peintre du Louvre K 428 (**Monument I-23**). Cette hydrie campanienne, donc, et à figures rouges, nous donne à voir deux jeunes hommes désignés comme Oreste et Pylade de chaque côté d'un monument, qui marque la tombe d'Agamemnon. Ce monument est composé d'une large et haute base, ainsi que d'une colonne dont on devine encore qu'elle était ionique, autour de laquelle une bandelette a été nouée. Une femme, Electre, est assise de profil à gauche sur la base du monument, cachant ainsi une moitié du fût de la colonne ; sa tête est baissée et elle tient sur ses genoux ce qui semble être une hydrie.

Un schéma tout à fait comparable se retrouve sur une amphore à col du Peintre des Danaïdes, découverte à Capoue et qui fait aujourd'hui partie de la collection Termer, à Hambourg (**Monument I-24**). Deux hommes ont été représentés de part et d'autre de la composition, mais cette fois-ci nus, avec leur manteau sur les épaules. La colonne funéraire qui marque la tombe du chef achéen est à nouveau de style ionique, élancée, et il semble que des offrandes d'œufs ont été déposées à son sommet. Electre est à nouveau assise devant le monument, bien

⁹¹ PONTRANDOLFO et al. 1988, p. 185.

⁹² TRENDALL et WEBSTER 1971, p. 42.

que cette fois l'on ne distingue pas de base lui servant d'appui, de profil à droite, tête baissée, et une imposante hydrie dans les bras. S'ajoutent à cela des figures d'Erinyes, reconnaissables à leurs serpents dans les cheveux et qui font écho au sort d'Oreste, ainsi que de nombreux motifs décoratifs caractéristiques du Peintre en question⁹³.

Nous mentionnerons enfin une amphore à col, toujours à figures rouges, en provenance de Paestum (**Monument I-25**). Elle est attribuée au Peintre de l'Oreste de Boston, ville où elle est d'ailleurs conservée aujourd'hui. La colonne funéraire trône ici davantage, car rien ne vient se placer devant d'elle. Il s'agit à nouveau d'une colonne ionique, aux volutes et aux cannelures bien marquées. Au sommet et au pied du chapiteau ont été peints des œufs constituant des offrandes et le monument est, comme souvent, rehaussé d'une couleur blanche qui veut sans doute imiter le marbre. Oreste et son compagnon sont dès lors relégués à la partie gauche de la composition et se regardent l'un et l'autre. La figure d'Electre se trouve sur la droite, debout et de profil à gauche, une hydrie reposant sur son bras gauche. Deux têtes d'Erinyes ont été représentées aux angles supérieurs de la scène.

Pour l'époque hellénistique, en dehors des quelques épigrammes citées plus haut, il semble au travers des sources et des exemples archéologiques que la colonne proprement dite a laissé la place à sa version miniature, qui fait d'ailleurs écho aux nouvelles restrictions en vigueur en Attique, le « κιονίσκος ».

Nombreuses sont les colonnettes (*kioniskoi*) datées de l'époque hellénistique qui ont été découvertes dans les cimetières attiques. Dans l'enceinte de celui du Céramique, à Athènes (**ANNEXE X**), sont visibles aussi bien des versions simples de *kioniskoi*, que des versions « doubles », ces dernières servant le plus souvent à mettre en évidence les sépultures conjointes d'un couple d'époux⁹⁴. Certains exemplaires relevaient d'un type un peu plus travaillé, tandis que d'autres consistaient en des objets remployés, comme par exemple un pied de vasque⁹⁵. Enfin leur hauteur et leur largeur pouvaient varier quelque peu également. Si les *kioniskoi* datent de l'époque hellénistique, c'est qu'ils sont le reflet des prescriptions de l'homme d'état Démétrios de Phalère, nommé par Cassandre pour gouverner Athènes en 317 av. J.-C.⁹⁶ et qui voulut que dès lors⁹⁷, sur les sépultures neuves, on se contente de placer des

⁹³ TRENDALL 1989, p. 166.

⁹⁴ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 166.

⁹⁵ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. fig. 27 a (décoration) et 27 b (remploi), p. 167.

⁹⁶ O'SULLIVAN 2009, p. 45.

⁹⁷ Cette prescription sera scrupuleusement respectée en Attique jusqu'à la fin du Ier s. av. J.-C. (DINAHET-COUILLOUD 1998, p. 63).

marqueurs funéraires restreints tels que ceux-ci⁹⁸, dont certains sont d'ailleurs des pieds de *louteria* remployés⁹⁹. Leur hauteur étant précisément limitée à trois pieds¹⁰⁰, autrement dit à moins d'un mètre de haut¹⁰¹. La disparition effective des grandes stèles funéraires à relief à Athènes à cette époque implique une plus importante observation des lois funéraires de Démétrios que de celles de ses prédécesseurs, ses lois funéraires ayant d'ailleurs perduré après sa charge même et l'annulation de ses autres prescriptions¹⁰². Ceci s'expliquerait bien par la mise en place inédite d'une magistrature dédiée, chargée de faire respecter les lois promulguées¹⁰³.

f. Le sarcophage

Bien que son étymologie soit à chercher dans la langue grecque, le mot « sarcophage » (de « σάρξ », la chair et « φαγεῖν », manger), est en premier lieu apparu dans la langue latine, sous la forme *sarcophagus*, dans son usage funéraire. Ce qui désignait un type de monument funéraire que l'on a par la suite dit sarcophage aux époques grecques classique et hellénistique – car il existait des sarcophages visibles en plein air et donc constituant eux-mêmes des « σῆματα » – sont les mots « θήκη », « λάρναξ » et « σορός »¹⁰⁴. Les sources écrites qui les utilisent ne sont cependant que peu exploitables en ce qui concerne l'acception funéraire et surtout la fonction de marqueur de ceux-ci¹⁰⁵, exception faite de l'Asie Mineure, dont les inscriptions funéraires mettent en avant le terme de « σορὼν » en particulier¹⁰⁶. Pour les autres régions du monde grec, tout au plus pouvons-nous citer quelques épigrammes, où l'ambiguïté est moins de mise.

Conservée dans l'*Anthologie*, une épigramme anonyme donne à lire ceci :

« Le sarcophage (σορὼν) que tu vois, Maximos lui-même se l'est préparé de son vivant, pour
l'habiter quand il aurait cessé de vivre ; en même temps, il a fait ce monument à sa femme
Calépodia, afin d'avoir avec lui son amour jusque parmi les morts »¹⁰⁷.

⁹⁸ Le texte de Cicéron (*De Leg.* II, 66), qui fait référence aux lois somptuaires dues à cet homme, parle de *columellam*, le terme à mettre en rapport avec *kioniskos*.

⁹⁹ O'SULLIVAN 2009, p. 64.

¹⁰⁰ Cic., *De Leg.* II, 66.

¹⁰¹ Un pied équivalant à environ trente centimètres.

¹⁰² O'SULLIVAN 2009, p. 65.

¹⁰³ O'SULLIVAN 2009, p. 51.

¹⁰⁴ CAHEN 1908 (1), s.v. « Sarcophagus », in *DA* IV/2, p. 1065.

¹⁰⁵ En effet, lorsque Thucydide parle d'un cercueil par tribu en ce qui concerne les morts de la guerre du Péloponnèse (II, 34), le mot « cercueil » pourrait aussi bien être traduit par celui de « sarcophage », cependant que pour des marqueurs funéraires, laissés en plein air, nous pensons avant tout à des conteneurs en pierre ou en marbre et non en bois.

¹⁰⁶ KUBINSKA 1968, p. 32 et s.

¹⁰⁷ *Anth.*, L. VII, n° 330 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 194.

Il est une autre épigramme anonyme où cette fois-ci est utilisé le mot « λάρναξ » pour désigner le sarcophage :

« Marathonis a déposé Nicopolis dans ce rocher, en mouillant de ses larmes le sarcophage de marbre (λάρνακα μαρμαρέην). Mais il n'a rien eu de plus pour cela ; qu'y a-t-il en effet de plus que le deuil, pour un homme seul sur la terre, après la mort de sa femme ? »¹⁰⁸.

Pour tenter de distinguer des sarcophages au travers des sources iconographiques, nous prendrons comme définition de base du sarcophage tel que nous l'entendons ici celle d'une cuve rectangulaire pourvue d'un couvercle.

Les sarcophages de plein air¹⁰⁹ reconnaissables ne sont certes pas les monuments les plus fréquemment représentés, mais nous en décelons pourtant un sur l'un des plus anciens lécythes à fond blanc ornés d'une scène de visite à la tombe¹¹⁰. Il s'agit d'un vase attique attribué au Peintre de Beldam, en provenance d'Erétrie, aujourd'hui conservé au Musée national d'Athènes (**Monument I-26**). La technique utilisée par le Peintre en question est hybride, dans le sens où elle combine la figure noire, utilisée pour peindre les deux femmes se rendant à la tombe, et la technique au trait de contour, utilisée pour le monument vers lequel elles convergent. Le monument en question, dont nous avons une vue frontale, peut être décrit comme suit : une plateforme rectangulaire, sur laquelle repose une cuve de même forme, assez haute, surmontée d'un couvercle à pentes, une stèle venant enfin se ficher dans ce dernier. La stèle supporte un décor de palmette, tandis que de chaque côté de celle-ci prennent place des représentations de chouette, qu'on ne sait trop à quel support rattacher. La composition et surtout la technique ne rendent pas très compréhensible le positionnement des deux éléments constitutifs du monument, cependant que l'on a l'impression que la stèle est fichée au devant du couvercle du sarcophage, les dessins de hiboux appartenant au couvercle visible à l'arrière.

Une configuration similaire est repérable sur un autre lécythe à fond blanc, qui serait à attribuer au Peintre de Sabouroff et dont nous ne possédons plus qu'un fragment d'environ onze centimètres à l'heure actuelle. Il fut découvert à Athènes, dans la nécropole du 61 rue de Marathon, et est daté du troisième quart du V^e s. av. J.-C. (**Culte I-44**). Le monument, de chaque côté duquel se trouve une personne, celle de gauche tenant une hydrie et celle de

¹⁰⁸ *Anth.*, L. VII, n° 340 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 199.

¹⁰⁹ Qui sont les seuls à nous intéresser ici.

¹¹⁰ KURTZ 1975, p. 202.

droite étant enroulée dans son *himation*¹¹¹, correspond à nouveau à une haute cuve, fermée par un couvercle à pente et dans lequel est fiché un élément vertical rectangulaire qu'il est à nouveau possible d'assimiler à une stèle. Contrairement à l'exemple précédent, la stèle n'est pas ici positionnée à l'avant du sarcophage, mais soit en son centre, soit à l'arrière de celui-ci. L'archéologie pourrait-elle alors nous aider à y voir plus clair ? Il nous est de suite possible d'affirmer que ces représentations peu nombreuses et surprenantes ne sont pas nées de l'imagination des peintres, mais correspondent à des monuments réels.

En effet, bien qu'il s'agisse d'un exemple insulaire et qu'il soit à situer à l'époque hellénistique, il nous est possible de mentionner un exemple cycladique, celui du sarcophage dit de Tertia Horaria (**Monument II-2**). Ce sarcophage, qui provenait peut-être de Rhénée à l'origine¹¹², est fait de marbre blanc et constitue un exemple du cinquième et dernier stade de la production délienne¹¹³. Il est l'un des éléments constitutifs d'un monument funéraire des plus imposants. En effet, non seulement ce sarcophage reposait sur un soubassement à colonnes mais, élément qui nous intéresse en particulier ici, une stèle offrant une scène de *déxiôsis* était également insérée au centre de son couvercle, comme le montre la restitution. Notons que ce monument était celui d'une famille d'affranchis et nous permet deux constatations : les affranchis pouvaient eux aussi disposer de monuments funéraires personnels et étaient enterrés dans les mêmes nécropoles que les autres. Ce marqueur des plus imposants nous permet, de plus, de souligner les importants moyens de certains parmi cette catégorie de personnes. Les défunts en question avaient la chance de vivre dans l'environnement très commerçant et cosmopolite de Délos dont les agoras, celle des Compétaliastes et celle des Italiens, doivent en bonne partie leur embellissement à des affranchis¹¹⁴, justement.

Le principe du sarcophage avec un élément fiché à son sommet se rencontre d'ailleurs toujours à l'époque romaine, comme le prouve un exemple du II^e s. ap. J.-C., découvert à Paros (**ANNEXE LIII**).

S'il a été relativement aisé de reconnaître des représentations de sarcophages sur les exemples de vases que nous avons pris en compte – des sarcophages de plein air de conception plutôt simple, avec un principe de stèles encastrées, dont l'archéologie nous offre des vestiges, bien que ceux des sarcophages ne comportant pas ce principe forment la grande majorité des cas –, il n'en va pas de même avec les marqueurs plus complexes, plus décorés.

¹¹¹ De cette personne-ci, apparemment un homme, D. U. Schilardi suggère qu'il pourrait s'agir du défunt (SCHILARDI 1984, p. 264).

¹¹² Une île en face de Délos, sur la côte est de laquelle on enterrait les morts déliens, car il était interdit de naître et de mourir sur l'île d'Apollon – BRUNEAU 1996 et al., p. 84 et s.

¹¹³ SCHMIDT 1991, p. 84.

¹¹⁴ COUILLOUD 1974, p. 334.

Si nous comparons un lécythe à fond blanc attribué au Peintre de Thanatos (**Culte I-49**) et un second, attribué au Peintre de Munich 2335 (**Culte I-38**), on pourrait dans un premier temps ne pas faire la différence entre les marqueurs funéraires du premier plan présentés par l'un et l'autre vase. Tous deux sont montrés placés sur des bases, ont des parois qui s'évasent vers le haut et une partie supérieure en forme de fronton, ornée d'une palmette à son sommet. Sur le second vase, on reconnaît le geste d'une libation que fait la femme. S'agit-il alors d'autels funéraires ou de sarcophages ? Quelques différences nous permettent d'oser une distinction. Sur le premier vase (**Culte I-49**), le monument est davantage surélevé, puisqu'il repose sur une *krépis* à deux degrés. Il est de plus paré d'offrandes (couronne, bandelettes, vase sur le premier degré) et, à l'arrière, nous reconnaissons le principe de la stèle encastree, ce qui ne semble pas avoir été utilisé pour les autels et nous rappelle nos exemples antérieurs. Sur le second vase (**Culte I-38**), le monument est moins haut et permet facilement d'y faire des libations, comme l'on fait sur un autel. A l'arrière apparaît simplement un *tymbos*, dont le positionnement est troublant, puisqu'ainsi il donnerait lui aussi l'impression d'être un élément fiché à l'arrière du monument. Enfin, nous remarquons qu'un élément horizontal a été rajouté au-dessus de celui en forme de fronton – ce dernier étant ici moins développé – ce qui permet encore davantage les dépôts et les libations, ce pourquoi est fait un autel. Cet élément horizontal qui forme volutes¹¹⁵ est l'un des indices les plus marquants, comme le note D. U. Schilardi¹¹⁶, nous permettant de comprendre qu'il s'agit d'un autel funéraire et non d'un sarcophage. Nous soulignerons cependant bien la fonction funéraire de ces autels, car dans d'autres contextes, l'élément horizontal en question n'est pas présent.

Pour exemple, nous pouvons citer une *kylix* à figures rouges en provenance de Vulci et aujourd'hui conservée à Berlin (**Monument I-27**), qui nous montre un autel en contexte dionysiaque, dont la partie supérieure, le fronton, correspond à celle du sarcophage étudié (**Culte I-49**) et non de l'autel.

Parmi les vestiges de sarcophages, il a été possible de déterminer que certains étaient autonomes, tandis que d'autres étaient parties constitutives d'un monument funéraire, ce qui est le cas dans notre corpus pour le sarcophage macédonien de Tragilos (**Prothésis IV-14**), incorporé avec un second sarcophage dans le podium d'un monument funéraire¹¹⁷, ou encore pour le monument cycladique de Tertia Horaria (**Monument II-2**), constitué d'un soubassement, d'un sarcophage et d'une stèle tout à la fois.

¹¹⁵ Il n'est, en effet, pas à confondre avec les petits éléments horizontaux qui s'inscrivent dans le prolongement des volutes faisant partie intégrante du fronton en lui-même sur le sarcophage représenté sur un lécythe à fond blanc de Boston (**Culte I-19**).

¹¹⁶ SCHILARDI 1984, p. 266.

¹¹⁷ BRECOULAKI 2006 (2), p. 385.

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE-LA DÉFENSE

ECOLE DOCTORALE 395

« MILIEUX, CULTURES ET SOCIÉTÉS DU PASSÉ ET DU PRÉSENT »

Laboratoire « Archéologies et Sciences de l'Antiquité » (ArScAn)

UMR 7041 – Unité *Monde grec et systèmes d'information*

Thèse présentée par

Sophie BUGNON

en vue d'obtenir le grade de Docteur de Paris Ouest Nanterre-La Défense

Histoire et Archéologie des Mondes anciens

**« Apport de l'iconographie et des sources écrites à la connaissance
des rites et des monuments funéraires grecs des époques classique
et hellénistique »**

VOLUME I (PARTIE 2/2) : TEXTE

Dirigée par

Madame Anne-Marie GUIMIER-SORBETS

Madame Yvette MORIZOT

Soutenue le 11 décembre 2012

Devant un jury composé de :

Mme Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, Professeur, Université Paris Ouest Nanterre

M. Antoine HERMARY, Professeur, Université Aix-Marseille

M. François LISSARRAGUE, Directeur d'études, EHESS

Mme Yvette MORIZOT, Maître de conférences honoraire, Université Paris Ouest Nanterre

M. Dominique MULLIEZ, Professeur, Université de la Sorbonne-Paris IV

g. La table et l'autel

Quelques autres types de marqueurs funéraires sont encore repérables au travers des sources écrites. En effet, outre l'allusion aux *kioniskoi* faite par Cicéron dans le *De legibus* (II, 66) et qui reprend les prescriptions de l'homme d'Etat de la fin du IV^e s. av. J.-C. que fut Démétrios de Phalère, est mentionnée également la « table » funéraire (*mensam*). En ce qui concerne le premier terme que nous découvrons au travers des prescriptions de Démétrios de Phalère, celui de « table », sa traduction du latin au grec nous fait prendre en compte le vocable de « τράπεζα ». Y a-t-il eu des τράπεζαι, des « tables funéraires » en lieu et place de monuments funéraires ? Ou du moins, certaines de ces tables ont-elles été associées à des marqueurs funéraires plus courants tels que les tertres et les stèles ?

Nous avons évoqué la colonne qui signalait la sépulture d'Isocrate. Dans la description de ce tombeau que nous fait Plutarque, il ajoute que la colonne en question était accompagnée d'une table de marbre gravée de plusieurs portraits (*Isocr.* X, 838d). Il en allait de même pour plusieurs des membres de sa famille, cependant qu'à l'époque où Plutarque écrit, au I^{er} s. de notre ère, ces tables qui marquaient l'emplacement de leurs tombes avaient déjà disparu (*IX*, 838d). Ces objets en marbre peuvent sans doute être considérés comme des tables funéraires parfois associées à un autre marqueur, comme par exemple, à l'instar du cas d'Isocrate, une colonne.

En dehors de ce passage de Plutarque, il est difficile de trouver d'autres exemples où le mot « τράπεζα » proprement dit est utilisé pour désigner un marqueur funéraire.

Du point de vue archéologique, retrouver la trace de ces constructions est également compliquée car, comme l'écrivait E. Cahen dans un article du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Ch. Daremberg et E. Saglio, « il est naturel que les τράπεζαι ne se soient pas conservées nombreuses : leur forme et leurs dimensions en faisaient des matériaux d'usage commode pour toutes sortes de construction »¹¹⁸. Des exemplaires ont malgré tout été découverts à Théra, sur l'île de Santorin (**Monument II-20**), ainsi qu'à Vourva, en Attique¹¹⁹. Si les tables décrites par Plutarque étaient en marbre, celles de Vourva étaient constituées de briques crues, comme souvent dans cette région lorsqu'elles n'étaient pas en pierre. Enfin à Théra, les tables funéraires étaient faites de tuf volcanique, ce qui est bien compréhensible au regard de la nature de l'île en question, et se trouvaient être de genres un peu différents : tables à quatre pieds, tables à trois pieds seulement et d'autres enfin, (plus récentes ?) ne

¹¹⁸ CAHEN 1908 (2), s.v. « Sepulcrum », in *DA* IV/2, p. 1219.

¹¹⁹ CAHEN 1908 (2), s.v. « Sepulcrum », in *DA* IV/2, p. 1219.

ressemblaient qu'à des dalles plates, dont certaines étaient inscrites et d'autres non¹²⁰. Leur forme explique leur fonction utilitaire, en plus de signaler la tombe : celle de déposer des offrandes. Ce type de monument funéraire existait encore à l'époque hellénistique en Asie Mineure¹²¹.

Il arrive que soient associés aux *trâpezai* proprement dites les monuments funéraires qui, parmi les vestiges archéologiques, ressemblent à des grands coffres ou des autels. Le lien avec les textes se fait par l'intermédiaire du tombeau de Thémistocle par exemple, que Plutarque (*Them.* XXXII, 5), s'inspirant d'un autre périégète, Diodore, décrit comme « pareil à un autel » (βωμοειδὲς τάφος)¹²². Thémistocle étant mort en 462 av. J.-C., nous avons là un témoignage du début de l'époque classique.

Nous classerons également dans cette catégorie, pour la même période, l'exemple archéologique des tombes de Philoxenos, Dion et Parthenios de Messène (ANNEXE XIII), visibles au cimetière du Céramique d'Athènes et souvent appelées des *τράπεζαι*¹²³. Si l'hypothèse selon laquelle ces *trapezai* ont aussi pu avoir la fonction d'autels funéraires tout à la fois s'avérerait correcte¹²⁴, nous pourrions alors évoquer le concept plus précis de « tombes-autels » pour ce type de monuments.

Pour la période hellénistique, peut être cité le monument rare d'Alyzia en Acarnanie (**Monument II-3**).

Voyons enfin si, à défaut d'être fréquents dans les textes et courants parmi les vestiges archéologiques, les tables funéraires et les tombes-autels sont discernables au travers de l'iconographie.

Il est un vase que nous avons déjà évoqué à propos de la distinction entre sarcophage et autel représentés au travers de l'iconographie funéraire que nous pouvons à nouveau mettre en lumière, à savoir celui attribué au Peintre de Munich 2335 et conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (**Culte I-38**). Il présente un autel au-dessus duquel une femme s'apprête à faire une libation au moyen d'une hydrie. Ce qui est à souligner est l'association de l'autel avec un tertre funéraire représenté à l'arrière, un schéma que nous avons déjà rencontré avec une stèle en lieu et place de l'autel sur des supports céramiques aussi bien

¹²⁰ Sur l'un des exemplaires, le plus remarquable, est gravé le nom de l'archégète Rhexanor, ainsi que ceux des membres de son clan – voir *IG ins.* III, 762.

¹²¹ Voir l'article Pfuhl (E.), « Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs », *JDAI* 20 (1905), p. 92 – mentionné in CAHEN 1908 (2), s.v. « Sepulcrum », in *DA* IV/2, p. 1220.

¹²² Trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux, 1961, p. 140. Notons que ce tombeau a été vu par Diodore au grand port du Pirée et qu'il ne s'agissait donc que d'un cénotaphe, puisque le tombeau « officiel » de Thémistocle se trouvait sur la place publique de Magnésie du Méandre (Plut., *Them.* XXXII, 4).

¹²³ Voir la légende de la fig. 7 in POLINSKAYA 2002, p. 409.

¹²⁴ O'SULLIVAN 2009, p. 63.

attiques qu'italiotes (**Culte I-69, Culte I-11, Monument I-13, Monument I-9, Culte I-78**). La mise en valeur de l'autel est donc identique à celle d'une stèle funéraire, si bien que nous pouvons l'envisager comme un marqueur et donc un monument funéraire soit principal, puisque cachant en partie le *tymbos*, soit associé étroitement au tertre.

Sur un lécythe à fond blanc attribué au Peintre de Sabouroff et conservé à l'Altes Museum de Berlin (**Culte I-47**), ce qui semble être un autel apparaît comme marqueur funéraire unique en revanche, si bien qu'à ce titre nous pouvons sans difficulté aucune envisager là un autel comme un monument funéraire. Le monument représenté supporte une lyre et un coffret comme offrandes déposées à son sommet, tandis que sur le second des degrés qui conduit à lui ont été placés divers vases, au nombre de cinq. Le fait qu'il y ait assez de place pour qu'une lyre ou un coffret soient placés au sommet du monument, combiné au fait que sa largeur soit supérieure à sa hauteur, ainsi que la présence d'une décoration sommitale uniquement horizontale, sont tous les éléments qui nous permettent d'évoquer un autel funéraire à proprement parler, plutôt qu'une stèle en forme d'autel, comme l'ont fait certains commentateurs¹²⁵, qui prenaient peut-être là le mot « stèle » au sens très général et non défini de marqueur funéraire. En revanche, pourrions-nous désigner ce monument comme une table funéraire ? Comme celui-ci ne comporte pas de pieds, il serait tentant d'écarter sans plus de réflexion le vocable de « τράπεζα » le concernant. Cependant, la difficulté de déterminer l'apparence que pouvait avoir les tables funéraires en ne se basant que sur les textes, celle de les reconnaître au travers des vestiges archéologiques et l'information selon laquelle certaines tables ressemblaient plutôt à de grands coffres, ne nous permet pas de balayer totalement cette hypothèse.

Ce qui pourrait davantage être considéré comme une table funéraire est un élément de mobilier présent sur un lécythe à fond blanc fragmentaire, attribué au Peintre des Triglyphes et découvert lors de la construction du métro d'Athènes (**Monument I-28**). La scène offre la vision d'une stèle avec palmette de couronnement en forme de lyre et feuilles d'acanthe en son centre. Ce qui nous intéresse est l'élément peint devant la stèle ou qui éventuellement lui sert de base, l'absence de perspective ne nous permettant pas de savoir si les objets se trouvent ou non sur un même plan. Il s'agit d'un monument plus large que haut, à l'aspect de table ou du moins de grand coffre. Une large pièce de tissu a été déposée sur celui-ci. Un tissu dont un pan arrondi et à franges pend devant le monument et qui pourrait constituer une offrande, comme nous l'avons déterminé auparavant¹²⁶. Ce qui plaide également pour une

¹²⁵ FAIRBANKS 1907, vol. VI, p. 187.

¹²⁶ Cf. *supra*, p. 191.

table à offrandes funéraire associée à une stèle est la disposition à chacune de ses extrémités d'imposants lécythes, qui encadrent ce marqueur funéraire composé de plusieurs éléments.

Nous ne saurions cependant pouvoir envisager au travers de nos sources toutes les formes qu'on pu prendre les tables et les surtout les autels funéraires dans le monde grec, au vu de l'aspect de cet autel funéraire-urne d'époque hellénistique, découvert à Cumes (**Monument I-41**).

Il ne nous a pas été vraiment possible de dégager une signification particulière à ce genre de monuments, cependant que l'aspect pratique qu'ils revêtaient est indéniable.

h. Le vase

Des vases de pierre, posés sur le tertre, sur une base, une *trapeza* ou encore un mur de péribole, et que l'on peut de fait qualifier d'« ἐπίθηματα », ont aussi servi de marqueurs funéraires, comme le laisse comprendre sans ambiguïté une épigramme ironique, rédigée par Antipater de Sidon, poète de la *Couronne de Méléagre* actif au II^e s. av. J.-C. :

« C'est ici le tombeau de la vieille Maronis ; sur son tertre tu peux voir une coupe (γλυπτὴν ἐκ πέτρης κύλικα) sculptée dans la pierre. Mais la buveuse à l'incessant babil ne se lamente pas sur ses enfants, sur leur père sans ressources ; une seule chose l'attriste jusque sous la terre, c'est que le vase qui surmonte sa tombe ne soit pas plein de vin »¹²⁷.

Plusieurs épigrammes reprennent ainsi la thématique de la buveuse dont le monument funéraire reflète les penchants alcooliques, mais celle que nous avons donnée en exemple est en réalité une imitation d'un texte de Léonidas de Tarente, auteur du III^e s. av. J.-C., et qui déjà nous parlait de la coupe marquant la tombe de la défunte :

« Ci-gît la vieille Maronis, la buveuse, qui mettait les jarres à sec et dont la tombe porte, reconnaissable pour tous, une coupe attique (Ἀττική κύλιξ). Elle gémit, même sous terre, non sur ses enfants, sur son mari qu'elle a laissés sans ressources, mais, au lieu de toute cela, d'une chose : que la coupe soit vide »¹²⁸.

Au moins un sépulcre tarentin permet d'attester archéologiquement de cette pratique du dépôt d'une *kylix* sur la tombe, pour ce qui concerne la région d'origine de l'auteur de l'épigramme¹²⁹.

¹²⁷ *Anth.*, L. VII, n° 353 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 204.

¹²⁸ *Anth.*, L. VII, n° 455 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 48-49.

¹²⁹ WUILLEUMIER 1968, p. 233.

Nous resterons en Italie du Sud pour envisager les premières sources iconographiques, puisque la correspondance avec des vases funéraires liés au vin s'établit au travers des représentations italiotes.

En effet, il existe notamment une amphore apulienne à figures rouges, datée du IV^e s. av. J.-C. et conservée à Naples, qui montre une scène de visite à la tombe où le marqueur funéraire est un cratère à volutes (**Culte I-32**). Le cratère, dont l'usage fonctionnel en contexte de banquet était de permettre le mélange entre le vin et l'eau, est ici représenté sur un socle, lui-même posé sur une base décorée d'une rangée d'oves en sa partie médiane et qui surmonte elle-même une plinthe. La mise en exergue du vase funéraire ainsi représenté est manifeste. Le décor du cratère, aux anses duquel ont été attachées des bandelettes, consiste en des bandes verticales en son registre inférieur et en une scène historiée pour ce qui concerne son registre supérieur. Celle-ci pourrait être une scène de course, ce qui, combiné à la couronne que le jeune homme de gauche apporte comme offrande, pourrait nous amener à penser que le défunt ici commémoré était un athlète victorieux.

Un type de vase appartenant à l'univers du banquet est aussi représenté en tant que marqueur funéraire sur une autre amphore apulienne à figures rouges. Il s'agit d'une amphore, mise en abyme sur un vase du IV^e s. av. J.-C. lui aussi et qui appartient également aux collections napolitaines (**Culte I-60**). Nous avons déjà évoqué le tertre très arrondi qui est représenté dans cette scène de visite à la tombe. L'amphore, de type panathénaïque, se trouve représentée au sommet du *tymbos* en question. Ce vase, qui dans son contexte usuel habituel sert à transporter des liquides et notamment le vin, apparaît ici décoré de palmettes, volutes et méandres, tandis qu'en son centre l'on aperçoit une scène vraisemblablement sportive à nouveau, sans doute celle d'un lanceur de javelot. Cet iconographie s'accorde bien avec le type particulier du récipient, qui était offert aux vainqueurs des épreuves lors des Panathénées. Comme avec l'exemple précédent, ce décor combiné avec l'offrande de couronne que fait un jeune homme représenté sur la droite et qui vient s'ajouter à celles, au nombre de trois au moins, déjà présentes sur le tertre, nous amène à penser que le défunt était un athlète ou appartenait au monde du sport.

En dehors de ces vases funéraires à considérer comme marqueurs, dont nous donnerons comme exemple archéologique un cratère en pierre macédonien (**ANNEXE LXVIIa**), des vases étaient également utilisés dans la constitution des monuments funéraires, mais nous n'avons considéré ici que les exemples où ils sont plus importants que leur support. En effet, des vases surmontaient parfois les stèles, comme le cratère en calice et l'*oenoché* sur un côté et le canthare sur l'autre côté d'un cratère à volutes exposé musée du Louvre (**Culte I-31**), sans être donc le marqueur funéraire principal.

L'univers si présent du vin, par l'intermédiaire de ces vases, rappelle que Dionysos est une entité pour laquelle on peut parler de résurrection. Son mythe consigne le fait qu'il ait eu plusieurs morts, mais aussi plusieurs naissances, d'où sans doute cette volonté d'intégrer l'élan vital et l'idée de renaissance associés au dieu dans le contexte funéraire.

Les vases funéraires repérables sur les exemples céramiques attiques ne sont pas à rapprocher de l'univers du banquet, mais sont eux associés au bain. Il s'agit des loutrophores. Un haut vase de ce type est visible dans une scène de déploration à la tombe sur le col d'un vase du Peintre de Sappho, trouvé dans les environs du Phalère et que Sir J. Beazley datait entre 525 et 475 av. J.-C., qui est lui-même une loutrophore (**Monument I-2**). Nous avons affaire ici à l'une des fréquentes mises en abyme des supports par l'intermédiaire de leur iconographie. La loutrophore dépeinte prend place elle aussi au sommet d'un tertre et de chaque côté du monument funéraire global ainsi formé sont présentes des pleureuses.

Il est question de pleurs également dans une scène de visite à la tombe représentée sur un lécythe funéraire à fond blanc en provenance d'Anavyssos, en Attique, attribué au Peintre de la Phiale (**Monument I-11**). Réalisé aux alentours de 435-430 av. J.-C., il montre lui aussi une tombe marquée à la surface par un tertre surmonté d'une loutrophore. Une femme, à genoux, est visible au pied du monument. Sa position et les grands gestes qu'elle fait avec ses bras symbolisent toute sa peine exprimée. Les tatouages de ses bras permettent de l'identifier comme une servante thrace¹³⁰ et peut-être précisément une nourrice, inconsolable de la perte d'une personne jeune – comme l'indique le choix d'une loutrophore sur la tombe – qu'elle avait probablement contribué à élever et dont nous assistons vraisemblablement à l'épiphanie sur la gauche de la composition¹³¹.

Au siècle suivant, ces vases funéraires qui servent de marqueurs de tombes en Attique et qui s'apparentent avant tout à des loutrophores trouvent également un écho iconographique au travers de stèles de la même région qui en proposent des reliefs. Leur intérêt particulier est de porter à notre connaissance le décor que pouvaient porter ces vases.

Ainsi, le Musée du Louvre conserve une stèle funéraire en marbre pentélique, datée entre la fin de l'époque classique et le début de l'époque hellénistique, qui nous montre une loutrophore avec une iconographie non figurative (**Monument II-4**). La panse saillante du vase est sculptée de divers motifs décoratifs, tandis que des demi-plamettes se déploient sur les anses. Une loutrophore funéraire¹³² en pierre isolée, en trois dimensions, mesurant un

¹³⁰ OAKLEY 2000, p. 242.

¹³¹ OAKLEY 2004, p. 164.

¹³² Nous disons ceci car, étant réalisé en pierre, ce vase ne peut être que décoratif et non fonctionnel, ce qui laisse penser qu'il ornait une tombe de jeune personne.

mètre dix-sept de haut et dont le décor de la panse est très proche, est conservée au Musée national d'Athènes (**Monument II-5**).

D'autres stèles présentent en revanche des reliefs de loutrophores funéraires à décors historiés. Un exemple attique également visible au Musée du Louvre, toujours en marbre pentélique, mais chronologiquement antérieur (370 av. J.-C.), permet d'observer sur la panse du vase représenté une scène courante dans l'iconographie funéraire, celle d'une *déxiôsis* entre deux hommes, celui de gauche étant assis et celui de droite, debout (**Monument II-6**). Le même type de scène est présenté sur une loutrophore sculptée cette fois en haut relief sur une stèle conservée au British Museum et dite d'Archiadès et Polémonikos (**Monument II-7**), si ce n'est que les deux hommes se serrent la main debout et sont vêtus comme des guerriers. Ce que cette stèle nous présente est la possible évocation d'un monument composé d'un vase funéraire, donc, mais auquel est associé une statue funéraire, en quelque sorte, puisque sur un premier plan, au devant du pied de la loutrophore, a été gravée une figure indépendante de sphinx double à une seule tête¹³³.

Nous citerons encore un exemple qui offre plusieurs niveaux de lecture en relation avec les loutrophores funéraires. Il s'agit d'une stèle de jeune fille¹³⁴, découverte à Kalyvia Kouvaras, à l'Est de l'Attique, et qui supporte elle aussi une loutrophore en relief (**Prothesis II-11**). Non seulement ce motif de loutrophore peut tout à fait se référer à des vases funéraires du type qui ont existé pour marquer l'emplacement de certaines tombes, mais encore ce relief en comporte lui-même un sur sa panse, qui montre sans équivoque une scène de visite à la tombe, où des femmes sont positionnées de part et d'autre d'une loutrophore funéraire. Ceci constituant une de ces mises en abymes dont nous avons déjà souvent fait mention dans cette étude, si ce n'est qu'est rajouté ici un niveau de lecture. En effet, ce n'est pas le support qui trouve un reflet dans sa décoration, mais la décoration principale du support, qui trouve un écho dans la décoration secondaire qu'elle-même supporte. La scène montre deux femmes à gauche et une jeune fille à droite, cette dernière nouant une bandelette autour de la loutrophore. Cet acte, couplé à la taille du vase représenté, nous permettent d'affirmer que nous avons là une référence à la loutrophore comme vase funéraire, monument surmontant une tombe, et non comme vase usuel pour le transport de l'eau.

Si les loutrophores sont associées à des défunts *aôroi*, c'est en raison d'une remarque qui fait ce lien dans un texte du Pseudo-Démosthène¹³⁵. Du point de vue archéologique, l'association de dépôt de jouets avec des loutrophores tout à la fois dans une tranchée d'offrandes du VII^e

¹³³ Il n'y a pas de lécythes en supplément de chaque côté, comme on le lit in WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 135. L'auteur confond là avec l'exemple suivant de son catalogue.

¹³⁴ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 137.

¹³⁵ *Contre Leocharès* 18.

siècle découverte dans la nécropole de Vari renforce cette idée¹³⁶, sans pour autant assurer l'aspect systématique de l'association de ce type de vase à des jeunes défunts durant toute l'Antiquité grecque.

Enfin, si les loutrophores en pierre ont servi de marqueurs, l'on ne peut tout à faire exclure l'hypothèse selon laquelle il en aurait été de même pour celles en céramique, ce que nous montreraient alors plutôt des représentations comme la scène sur un lécythe du Peintre de la Phiale (**Monument I-11**) et davantage encore celle d'une loutrophore du Peintre de Sappho (**Monument I-2**), sachant que ce peintre présentait des compositions plus détaillées et plus proches de la réalité des rites et des monuments que nombre de peintres de lécythes¹³⁷.

D'autres types de vases ont également servi de marqueurs funéraires. Par exemple, en Attique, les lécythes en pierre (**Monument II-19**) et ceux qu'on appelle les *Huge Lekythoi*. En Macédoine, des types de vases différents et originaux ont pu servir de marqueurs de tombe, comme par exemple une hydrie sur une base en forme de colonne, qui signalait une sépulture du IV^e s. av. J.-C. à Vergina (**ANNEXE LIII**).

i. La vasque

Si l'on revient à nouveau aux prescriptions de Démétrios de Phalère telles que rapportées dans le *Traité des Lois* de Cicéron (II, 66) et donc à l'époque hellénistique, il est encore un *sèma* funéraire – autorisé en cette période de restriction pour l'Attique – qui apparaît au travers du texte, celui de *labellum*, que l'on traduira par « vasque »¹³⁸.

Ce terme nous ramène également à certains vases d'Italie du Sud, datant du IV^e s. eux aussi, sur lesquels sont représentés un genre de vasque ou un *louterion*. Il est possible de mentionner une hydrie apulienne, visible au Musée archéologique de Bari et qui nous montre, dans une scène de visite à la tombe, un monument funéraire correspondant à cette appellation (**Monument I-29**). En effet, il s'agit d'une large vasque montée sur pied, qui repose sur un podium rond au décor de triglyphes et de bandes verticales, autour duquel on a noué une très large bandelette. Ce podium repose lui-même sur une base devant laquelle on aperçoit un canthare déposé en offrande. Pour en revenir à ce que nous évoquions lors du chapitre précédent, l'univers du vin est résolument très présent en contexte funéraire.

Toujours sur des vases d'Italie du Sud, il arrive aussi que des *loutéria* soient visibles à la tombe, faisant partie de l'iconographie des *naïskoi*, comme sur un cratère apulien à volutes

¹³⁶ SABETAI 2009, p. 296.

¹³⁷ SABETAI 2009, p. 304 et s.

¹³⁸ Nous restons conscients que Cicéron lui-même a pu avoir du mal à trouver des équivalents aux termes grecs dans le vocabulaire latin et que nous ne pouvons être tout à fait certains des parallèles qui ont été faits entre ces mots et leur réalité archéologique de monuments funéraires.

datant des années 350-340 av. J.-C., attribué au Peintre de Copenhague 4223 (**Culte I-80**). C'est sur une base décorée de méandres et de postes que le *naïskos* en question repose, alors qu'il abrite une figure masculine accoudée à un large *louterion* et jouant avec un chien.

Il n'est pas aisé de tirer des informations précises sur un marqueur funéraire pour lequel nous avons peu d'informations et dont le nom est encore sujet à débat, c'est pourquoi nous évoquerons brièvement la symbolique qui a pu lui être associée. Nous ne soutiendrons pas très avant l'idée d'héroïsation du défunt qui serait induite par l'utilisation du *louterion* comme monument funéraire. En effet, L. O'Sullivan¹³⁹ analysait récemment encore l'impossibilité d'affirmer cette hypothèse faite par plusieurs commentateurs au fil des ans. Il nous semblerait en revanche plus pertinent à l'heure actuelle de proposer une relation plus simple entre cet objet et le contexte funéraire par l'intermédiaire de l'eau. L'eau qui tour à tour lave, purifie ou même détruit, mais que l'on pourrait associer ici, comme dans les rites, avec l'espoir général d'une renaissance¹⁴⁰.

j. La statue

Il apparaît au travers des sources écrites que les marqueurs funéraires dans les nécropoles grecques des époques classique et hellénistique s'apparentaient parfois également à des statues, au sens de sculptures en ronde-bosse anthropomorphes, mais aussi zoomorphes. En effet, le fait qu'une partie d'entre elles aient pris la forme d'animaux est manifeste. Outre ceux « aux dents blanches » cités dans une épigramme découverte en Asie Mineure et sur laquelle nous reviendrons¹⁴¹, d'autres sont à retrouver dans l'*Anthologie*. Ainsi une inscription qui, si elle est bien de Simonide de Céos (556-467 env.), concerne le tout début de notre période de recherche :

« Parmi les animaux je suis le plus fort ; parmi les hommes, c'est celui que je garde
maintenant, lion de pierre juché sur ce tombeau... »¹⁴².

Le monument funéraire prend donc ici l'apparence d'un lion de pierre, un animal juché sur de nombreux tombeaux dans l'Antiquité, en diverses régions du monde grec que nous prenons en compte, que ce soit en Attique, en Béotie, en Eubée, en Epire, en Macédoine, dans les îles de la Mer Egée ou encore en Asie Mineure¹⁴³, nous le disions. C'est également une statue de lion qui orne le tombeau commun des morts de Chéronée (**ANNEXE LXV**).

¹³⁹ O'SULLIVAN 2009, p. 63 et s.

¹⁴⁰ GINOUVES 1962, p. 420.

¹⁴¹ Epigr. 01/ 06 /01, trad. A. Le Bris, 2001, p. 148.

¹⁴² *Anth.*, L. VII, n° 344 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 200.

¹⁴³ VERMEULE 1972, p. 49.

Ce que symbolise le lion est perceptible dans une autre épigramme, que l'on pense être éventuellement l'œuvre de Callimaque, mais dans laquelle on a parfois voulu voir la suite de celle de Simonide, que nous venons de citer :

« ... Mais si Léon n'avait eu mon courage et mon nom, je n'aurais pas posé mes pieds sur
cette tombe ».

Le lion fait donc référence à la qualité de courage reconnue à un défunt, la qualité de vaillance¹⁴⁴, tout comme il peut rentrer dans un jeu avec le prénom « Léon ».

Si les textes font référence à des statues funéraires représentant des animaux, il semble possible de déceler également l'évocation de statues anthropomorphes, mais sans certitude, comme par exemple dans cette épigramme due à Antipater de Sidon (II^e s. av. J.-C.) et qui honore la mémoire de guerriers tombés au combat :

« Ceux-ci, qui ont accepté de regarder la mort en face, n'ont pas, comme les autres,
reçu une stèle, mais c'est dans leur vertu elle-même qu'ils ont trouvé la récompense de leur
vertu (ἀλλ' ἀρετὰν ἀντ' ἀρετᾶς ἔλαχον) »¹⁴⁵.

Les défunts particuliers mentionnés, des guerriers, eurent droit à autre chose qu'une stèle comme marqueur funéraire. A quoi ressemblait exactement celui-ci ? On l'imagine anthropomorphe dans le sens où il symbolisait la vertu, mot mis en exergue dans l'inscription, ou le courage, comme le pensait O. Benndorf, ce qui s'accorderait avec l'allégorie représentée sur le tombeau d'Ajaks telle que nous l'a décrit Asclépiade dans l'épigramme n° 145 de la même *Anthologie* et qui prend les traits d'une femme bouleversée¹⁴⁶. On pourrait cependant y opposer l'interprétation selon laquelle ces hommes n'ont pas reçu de monument du tout, car leur immense vertu seule aurait suffi à garantir leur souvenir, sans qu'un marqueur physique n'ait besoin de signaler leur tombe pour ce faire.

Dans une épigramme plus ancienne, car rédigée par Callimaque de Cyrène (305-240 av. J.-C. environ), l'allusion à une statue funéraire est un peu plus directe :

« La phrygienne Aischra, excellente nourrice, recevait de Miccos, de son vivant, tous les bons
soins dus à sa vieillesse ; morte, il a fait faire sa statue,
pour montrer à la postérité que la vieille femme recueille la récompense de son lait
(ἐπεσσομένοισιν ὀρᾶσθαι ἡ γρηῦς μαστῶν ὥς ἀπέχει χάριτας) »¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Cf. épigr. n° 426, p. 399.

¹⁴⁵ *Anth.*, L. VII, n° 252 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 165.

¹⁴⁶ Voir n. 2, p. 165.

¹⁴⁷ *Anth.*, L. VII, n° 458 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 50.

Enfin, une épigramme composée par la poétesse lyrique Anytê, active à l'époque hellénistique, ne laisse aucun doute :

« Au lieu des douceurs de la couche nuptiale et des graves champs d'hyménée, ta mère a dressé sur ce tombeau de marbre une jeune vierge qui a ta taille et ta beauté, ô Thersis ; on est tenté de t'interpeller bien que tu sois morte »¹⁴⁸.

L'idée que le monument funéraire symbolise la mémoire d'un défunt est ici pleine et entière, puisque, sans que la statue qui orne la tombe de cette jeune fille soit forcément un vrai portrait, elle offrait une représentation qui se confondait avec ce que Thersis était de son vivant au point que l'on eût souhaité lui adresser la parole.

Pour trouver des témoignages de l'utilisation de statues comme élément principal de monuments funéraires, nous nous tournerons en premier lieu vers l'Italie du Sud qui, au travers d'exemples céramiques, ne nous présente que des cas anthropomorphes et non zoomorphes.

Pour la fin du V^e s. av. J.-C., il est possible de mentionner une amphore apulienne à figures rouges, appartenant à la collection du Musée Allard Pierson d'Amsterdam, qui montre une scène de visite à la tombe avec un très imposant monument funéraire (**Culte I-43**). Ce dernier se compose d'un large podium, d'un haut socle sur une base et enfin, tout au sommet, d'une statue funéraire que les éléments précités mettent en valeur en la plaçant très haut. Cette statue funéraire est la représentation d'un homme, comme le laissent comprendre la nudité du sujet – qui ne tient qu'un manteau replié enroulé autour de son avant-bras gauche, passé derrière son dos et dont l'autre pan est retenu par sa main droite –, ainsi que ses cheveux (?) courts. Positionné de cette façon, il n'est pas possible d'avoir affaire là à une épiphanie du mort, mais bien à une statue funéraire, dont les éléments qui se trouvent au-dessous d'elle lui servent de piédestal. Pouvons-nous penser pour autant que des marqueurs funéraires de type anthropomorphes étaient traités comme les stèles et autres vases funéraires ? Si nous ne constatons pas que des bandelettes, pour évoquer un élément courant, ont été attachées à la statue en question, sur ce vase il apparaît que le jeune homme situé à la droite du monument, en partie haute, s'apprête à poser une couronne sur le monument et peut-être bien sur la tête de cette statue.

L'hypothèse se confirme absolument lorsque nous étudions une autre amphore apulienne, attribuée au Peintre de Gravina et conservée à Tarente (**Culte I-67**), qui montre à nouveau une statue funéraire anthropomorphe sur un socle avec deux degrés, qui s'apparente cette fois à

¹⁴⁸ *Anth.*, L. VII, n° 649 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 129.

un jeune guerrier avec casque à la main et bouclier au côté, et de laquelle s'est approchée une jeune femme, située en haut à droite du vase, et qui est justement en train de déposer une fine couronne sur la tête de la statue. Nous avons donc, comme sur l'amphore précédente, le schéma d'une statue funéraire représentant un individu masculin de profil à droite, nu, et une jeune personne, située sur la droite du vase, au registre supérieur, une couronne à la main. Il semble en revanche que pour les offrandes conséquentes tels que les vases par exemple, degrés, bases et socles qui accompagnaient ce genre de statues étaient naturellement privilégiés comme zone de dépôt. Ceci est visible à la fois sur l'amphore apulienne que nous venons de considérer (**Culte I-67**), tout comme sur la précédente (**Culte I-43**).

Si ces statues sont couronnées, on peut également émettre l'hypothèse que, comme pour d'autres marqueurs, ont pouvaient y attacher des bandelettes. Un exemple céramique en provenance du Musée du Louvre semble bien nous l'indiquer. En effet, il s'agit d'une hydrie apulienne à figures rouges, plus récente que nos deux amphores précédentes, puisqu'elle est datée de 380-370 av. J.-C., et qui montre un même type de monument funéraire avec statue comme élément constitutif principal (**Monument I-30**). A nouveau, comme le laisse percevoir l'anatomie, la coiffure et la lance que tient à la main la personne représentée, nous sommes en présence d'une représentation de jeune guerrier. Ce dernier est montré de profil à gauche et est placé tout en haut d'un piédestal composé de très hauts degrés qui vont en rétrécissant. Deux femmes encadrent la tombe et s'approchent de la statue. Celle de droite en particulier tient une bandelette dans sa main droite, dont on peut penser qu'elle va l'attacher à la statue, et lève sa main gauche en direction de la tête de cette effigie de guerrier, comme pour y déposer une première bandelette ou encore une couronne. Des grenades, peintes en noir, ont elles été déposées au bas de chaque marche ou socle.

En dehors de ce que nous appellerons d'un point de vue global les piédestaux, il existe au moins un autre mode d'exposition de ces statues funéraires, celui de la large base peu élevée, où les statues funéraires sont placées avec des éléments secondaires tels que des vases ou des colonnes qui eux-mêmes, lorsqu'ils sont présentés de manière isolée, peuvent constituer des monuments funéraires. Nous nous servirons de deux vases du milieu du IV^e s. av. J.-C. pour illustrer notre propos et en premier lieu d'un cratère à volutes apulien de quarante-six centimètres de haut, qui appartient au Groupe des Amphores de Sotheby (**Culte I-31**). La base qui a été représentée est rehaussée d'un décor de palmettes et de volutes, réalisé en blanc. Elle sert de support à une statue funéraire, qui se trouve en son centre, mais également à un cratère en calice et à une *oenochœ*, tous deux placés de part et d'autre de la statue. Ce qui nous fait dire que ces deux vases sont bien des éléments constitutifs du monument funéraire et non des offrandes déposées là ultérieurement est la présence d'un rehaut blanc sur ces deux éléments,

généralement utilisé pour imiter le marbre ou du moins la pierre. En ce qui concerne la statue funéraire, tous comme les deux personnes qui s'approchent de la tombe avec des offrandes plein les mains, elle est réalisée en figures rouges, mais nul doute quant à une éventuelle épiphanie du mort. En effet, non seulement le rouge est également la couleur qui a été utilisée simplement pour le fond de la base, mais surtout, la représentation d'un tenon nécessaire au maintien de la statue – que l'on retrouve souvent dans la statuaire en marbre imitant des modèles grecs autrefois en bronze – nous permet cette affirmation. La statue s'apparente une fois de plus à un individu masculin nu, dont le manteau pourpre est montré ramassé sur son côté gauche, dont il enroule le bras, et dans son dos. Les accessoires sont en revanche différents, puisqu'une longue plume émerge du creux du bras gauche du jeune homme, tandis que dans sa main droite il tient un oiseau. Ce motif de défunt à l'oiseau nous rappelle bien entendu toute une catégorie de stèles funéraires, dont la plus ancienne découverte remonte au VII^e s. av. J.-C. et provenait de Prinias, en Crète¹⁴⁹. En dehors de ce vestige resté unique pour la période archaïque, il existe d'autres exemples à partir du V^e s. av. J.-C. et pour le courant du IV^e s., auquel appartient également le cratère étudié. Ce sont bien entendu les exemples attiques qui viennent avant tout à l'esprit et qui ont pu inspirer les peintres d'Italie du Sud.

Le second exemple du même type pose davantage question. Il s'agit d'une hydrie à figures rouges peinte vers 350 av. J.-C. et attribuée au Groupe de Boston (**Monument I-31**). Nous l'avions déjà commentée dans le sens où le monument funéraire très complexe qui y est dépeint comporte une colonne. Cette dernière se situe à droite d'une base formant le socle d'un monument funéraire complexe, composé non seulement d'une colonne, mais également de vases et surtout d'une statue funéraire. Sa position centrale nous pousse à parler à nouveau de cette représentation de monument dans la catégorie des statues funéraires. La question qui vient cependant à l'esprit est de savoir si cette jeune femme est bien une statue et non une apparition de la morte. Les couleurs ne peuvent ici en rien nous aider, car tous les éléments qui composent le large et complexe marqueur funéraire, jeune femme comprise, ainsi que les proches venus se recueillir à la tombe et même les décors du vase en question sont tous traités de la même façon. La réponse est à chercher dans la position de la jeune femme – bras gauche replié sous la poitrine, bras droit levé pour faire un appui à la tête, tête penchée et jambe gauche fléchie –, qui rappelle exactement les figures féminines de « pudicité » qui seront si souvent présentes non seulement dans la statuaire grecque, mais surtout sur les stèles funéraires d'Asie Mineure à l'époque hellénistique¹⁵⁰. Tout porte à croire qu'il s'agit donc bien d'une représentation de la défunte, comme sur les stèles en question, et non d'une

¹⁴⁹ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 39.

¹⁵⁰ BUGNON 2008, p. 126.

apparition, puisqu'en Attique, les exemples qui sont considérés comme montrant des épiphanies des défunts font apparaître des personnes assises sur les degrés du monument ou encore postées à côté de celui-ci, dans des attitudes bien plus naturelles que celle de la jeune femme montrée ici en plein centre du monument, s'intégrant parfaitement dans sa composition d'ensemble et relevant de plus d'un type statuaire bien connu.

Si nous retournons en Attique, justement, il apparaît au travers des exemples céramiques de la pleine époque classique une manière différente de traiter les statues funéraires. Les vases fournis par cette zone géographique nous montrent des statues funéraires traitées avec moins d'ampleur qu'en Italie du Sud, de façon un peu plus secondaire. Elles ne sont pas placées sur de larges bases ou encore sur des piédestaux (bases et socles), mais plus précisément au sommet de stèles. Nous parlerons alors de statuettes funéraires plutôt que de statues.

Sur un lécythe à fond blanc réalisé à la manière du Peintre d'Achille et daté de 430 av. J.-C. (**Culte I-16**), il est une figure de jeune soldat, de profil à gauche, une lance à la main et vêtu de son seul manteau, au sommet d'une stèle rectangulaire sur base d'une grande simplicité. Par ailleurs, à droite du monument, est visible un soldat avec sa panoplie, qui constitue probablement une épiphanie du mort. Le fait que ce dernier tienne lui aussi une lance à la main, mais soit en revanche barbu, a fait dire aux commentateurs que la statuette funéraire au sommet du marqueur correspondait probablement à une représentation de ce défunt tel qu'il était plus jeune¹⁵¹.

Ces statuettes funéraires ne figurent pas que des défunts masculins, comme le montre un lécythe à fond blanc du Peintre de Sabouroff, peint vers 460 av. J.-C. et conservé aujourd'hui à Boston (**Culte I-75**). De la même façon, une stèle très simple à laquelle conduisent trois degrés est surmontée d'une statuette représentant une femme aux cheveux clairs, vêtue de rouge foncé, et assise de profil à droite sur un *klismos*. Impossible de douter qu'il s'agisse bien ici d'une effigie de la défunte, puisque la femme venue rendre visite à la tombe présente à cette statuette l'un des objets tirés de sa corbeille à offrandes, à savoir un lécythe, comme si elle cherchait à entrer en communication avec la morte elle-même. Cet exemple témoigne de deux indications importantes relatives au monument funéraire, celle qui veut que le monument matérialise la personne dont il marque la tombe et celle qui atteste de la pratique de peindre les monuments, parfois avec des couleurs très vives.

Parmi les quelques exemples de ce type décelables au travers des lécythes funéraires attiques, il est également possible de rencontrer non des figurations d'adultes, mais aussi des figurations d'enfants, comme sur un vase attribué au Peintre de Thanatos, daté de 440 av. J.-

¹⁵¹ OAKLEY 2004, p. 200.

C. et qui nous donne à voir tout en haut d'une stèle une représentation de bébé accroupi (**Monument I-32**). Bien entendu, le doute peut subsister dans le cas de ce vase entre représentation et épiphanie de cet enfant décédé, tant la position instable dont il relève ne nous permet pas de trancher pour une statue funéraire ou une épiphanie de ce bébé défunt, à priori de sexe masculin. Il semble que le lécythe en question provenait de la même tombe qu'un autre attribué au même peintre et dont nous avons déjà parlé, car il montrait une petite fille apportant une offrande de poupée à une tombe (**Culte I-21**)¹⁵². Ce fait établi, il n'y aurait alors que peu de raisons de douter qu'il s'agissait bien là de la tombe d'un enfant. Quant au sexe de celui-ci, si la poupée représentée sur l'un des vases (**Culte I-21**) et le *sakkos* pendu dans le champ sur le second (**Monument I-32**), se réfèrent à l'univers des femmes et vont donc plutôt dans le sens d'une tombe de petite fille, le sexe masculin du bébé représenté au haut de la stèle sur le second lécythe encore pose problème. Ces exemples nous poussent à penser que soit les deux vases n'appartenaient finalement pas à la même tombe, soit que nous nous trouvons dans le cas de l'une de ces complexes questions de genre, où les préjugés doivent laisser la place à une étude précise de l'ensemble du mobilier de la tombe en question, si nous n'avons connaissance du sexe du défunt d'une autre manière.

En Attique, contrairement à l'Italie du Sud, nous rencontrons également dans les sources iconographiques des statues funéraires autres qu'anthropomorphes. Ces statues ou statuettes représentent alors des animaux et notamment des lapins ou des lièvres, deux types de léporidés qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer dans les représentations. Ainsi, un lécythe conservé au Metropolitan Museum of Art de New York et daté du troisième quart du V^e s. av. J.-C. (**Monument I-33**) montre ce qui semblerait davantage être un lapin¹⁵³, par comparaison avec un vase découvert lors des fouilles du métro d'Athènes, un lécythe également, attribué au Peintre de Munich 2335 et daté de 440-430 av. J.-C. (**Culte I-79**), qui montre au sommet d'une stèle un animal de même type, mais plus grand et d'aspect plus puissant, que nous assimilerons donc à un lièvre.

Sur un autre lécythe à fond blanc, découvert à Erétrie, l'animal représenté juché sur la tombe est un lion (**Culte I-63**).

Si les lions funéraires attiques sont bien connus via l'archéologie, les lièvres sont en revanche plus surprenants. Cependant, à l'instar de D. C. Kurtz¹⁵⁴, nous dirons que les statues funéraires d'animaux découvertes à Athènes et en Grèce sont d'une telle variété – lions, donc,

¹⁵² OAKLEY et NEILS 2003, p. 301.

¹⁵³ D. C. Kurtz y voit un lièvre (KURTZ 1975, p. 216), mais nous avons pour notre part du mal à trancher réellement et le faisons par comparaison avec un autre vase.

¹⁵⁴ KURTZ 1975, p. 216.

mais aussi chiens, panthères, chats, taureaux, etc.¹⁵⁵ – qu’il est possible que des lièvres aient également fait partie du catalogue des sculpteurs. Ne sachant pas si ce vase appartenait au mobilier funéraire d’un homme ou d’une femme, il est difficile de donner une interprétation du motif dans ce contexte précis, car pour un homme il peut être une allusion à ses qualités de chasseurs ou à ses amours, tandis que pour une femme il se réfère avant tout à l’animal domestique qu’elle pouvait posséder de son vivant¹⁵⁶.

Toujours en Attique, il apparaît au travers des documents iconographiques que les statues funéraires peuvent être de nature autre encore qu’anthropomorphes ou zoomorphes, comme nous le constatons au travers d’un lécythe attique à fond blanc décoré à la manière du Peintre de l’Oiseau ou peut-être de ce peintre lui-même, daté de 430 av. J.-C. environ et conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge (**Monument I-35**). Ce vase présente deux femmes en visite à une tombe. Celle de gauche apporte une corbeille largement remplie d’offrandes, tandis que celle de droite – en pleurs comme l’indique son bras gauche levé très haut, son bras droit ramené vers la poitrine et sa tête baissée – est tombée à genoux près du monument. L’image est étonnante dans la mesure où le monument funéraire représenté consiste en une stèle sur base, comme beaucoup d’autres, mais surtout il est surmonté d’un gigantesque œuf. Il est d’ailleurs symptomatique de son aspect atypique que ce monument ne rentre pas dans le classement de N. Nakayama¹⁵⁷. Cette représentation n’est cependant pas isolée, comme le fait remarquer J. Oakley¹⁵⁸, qui mentionne un autre vase d’époque classique où est peint un monument de même genre¹⁵⁹.

k. Les monuments aux formes pyramidales

Si nous savons grâce à Diodore (XVIII, 4, 5) qu’Alexandre le Grand eut l’idée de construire pour son père

« un tombeau pareil à la plus grande des pyramides (πυραμίδι) d’Egypte »¹⁶⁰,

mais dut y renoncer eu égard à la difficulté et au coût d’exécution (XVIII, 4, 6), il apparaît en revanche dans les sources écrites en provenance d’Asie Mineure que des monuments funéraires de forme pyramidale y ont bien été édifiés, mais ceci dans les zones de la Carie et la Lydie. Passons-les tout de même rapidement en revue.

¹⁵⁵ Voir VERMEULE 1972.

¹⁵⁶ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 61.

¹⁵⁷ Cf. NAKAYAMA 1982.

¹⁵⁸ OAKLEY 2004, p. 199, n. 103.

¹⁵⁹ Voir BEAZLEY ARCHIVE : 19750 – lécythe athénien à fond blanc ; 475-425 av. J.-C. ; Peintre d’Achille ; Newcastle upon Tyne, Shefton Museum, n° inv. 206.

¹⁶⁰ Trad. P. Goulowsky, 1978, p. 9.

Une longue inscription funéraire en provenance de Silandos, en Lydie¹⁶¹, évoque l'existence de cette forme peu courante de tombeau :

« Ils (mes parents) ont dépensé une partie de leurs biens pour mon tombeau et érigé une pyramide de quarante pieds de haut. Je regarde ma patrie avec des yeux de pierre sculptée ; bien que morte, je n'ai pas une vue moins perçante que lorsque je vivais. Mes chers parents, cessez de vous lamentez pour moi, oubliez les larmes, maintenant que vous m'avez érigé un tombeau, considérez-moi comme immortelle, puisque vous m'avez façonné une gloire immortelle (...) ;

Antipatros a élevé vers les cieux le tombeau que voici en forme de pyramide, par amour jusque dans la mort (...) Puissent tous ceux qui voient sur la stèle la marque d'amour pour ses enfants qu'est cette inscription, s'ils perdent leurs enfants, leur accorder cette faveur »¹⁶².

Si l'accent est ici bien mis sur l'aspect pyramidal de la tombe au travers de l'inscription, précisons que ce type de monument n'a pas été trouvé qu'en cette région occidentale de l'Asie Mineure.

En effet, les vestiges d'une tombe hellénistique de plan carrée dont le toit est de forme pyramidale subsistent notamment aussi à Syrna, en Carie (**ANNEXE XLa**). L'inscription, sur le linteau de la porte, si elle n'évoque pas explicitement la forme du monument, mentionne cependant un sommet particulièrement élevé pour celui-ci¹⁶³.

La forme pyramidale ne fut que rarement exploitée au travers des monuments funéraires du monde grec¹⁶⁴. En dehors de quelques exemples micrasiatiques voisins, auxquels nous pouvons d'ailleurs rajouter le monument de Parthenia, qui date du V^e s. av. J.-C. et était le tombeau de la fille d'un Carien, il existe bien un monument à toit pyramidal dans la nécropole de Canalicchio à Syracuse, mais il reste non daté¹⁶⁵. Tout au plus pouvons-nous citer, de manière assurée pour la Grèce et nos périodes, un exemple récemment découvert (**ANNEXE XII**), que l'on date du IV^e s. av. J.-C.¹⁶⁶ Il s'agit du monument funéraire d'Aristoukhos, mis à jour en 1999 à Kavouropetra, sur la côte Nord de l'île d'Egine¹⁶⁷. Celui-ci, fait de marbre

¹⁶¹ Suivant la date de l'épigramme, la Lydie appartenait au Royaume des Séleucides (avt 260 av. J.-C.) ou alors au royaume de Pergame (ap. 260 av. J.-C.), qui échut aux mains des Romains en 133 av. J.-C.

¹⁶² Epigr. 04/14/01, trad. A. Le Bris, 2001, p. 141.

¹⁶³ Voir n° 56 (7/6/1/51) in BRESSON 1991, p. 85 ; 01/06/01 in MERKELBACH et STAUBER 1998, p. 23-24 ; idem in LE BRIS 2001, p. 147-148.

¹⁶⁴ Et en dehors de ce contexte également.

¹⁶⁵ POLINSKAYA 2002, p. 406. Respectivement Istanbul, Musée archéologique, inv. 3868 et Syracuse, Musée national, 40089.

¹⁶⁶ POLINSKAYA 2002, p. 403.

¹⁶⁷ Ce monument est d'ailleurs un exemple totalement isolé pour l'île d'Egine elle-même, à la fois de par sa forme, mais aussi de par sa datation – POLINSKAYA 2002, p. 406.

grisâtre, avait été remployé comme seuil de porte dans l'église Agios Nikolaos¹⁶⁸. Il s'apparente à un bloc creusé d'une niche, qui contenait un objet aujourd'hui disparu, et dont le couronnement forme une pyramide. Un trou visible au sommet du monument implique qu'un élément sommital, présent à l'origine, a également disparu au cours du temps. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une source pour nous, mais nous tenions à mentionner cet exemple archéologique pour renforcer l'hypothèse de la présence de quelques monuments aux formes pyramidales en Grèce. Des monuments influencés par l'Égypte ou du moins l'Orient, comme l'indiquent les rares sources écrites, alors qu'ils n'apparaissent pas du tout dans les représentations.

1. Les éléments végétaux

L'iconographie nous offre une dernière forme de monument funéraire encore, à savoir les éléments végétaux. En effet, non seulement les arbres ou les arbustes peuvent se trouver peints aux abords des monuments¹⁶⁹, mais sur des lécythes à fond blanc du Peintre du Carré, tout porte à croire que ce sont des arbres qui font office de marqueurs de tombes en eux-mêmes. L'un d'eux est conservé à Berlin (**Monument I-36**). Le parallèle avec une scène de visite à la tombe y est tout à fait envisageable, puisque l'on y voit une femme peinte de profil à gauche tenant une corbeille à offrandes, tandis qu'une seconde est représentée de profil à droite, assise, le *sakkos* recouvrant sa tête pouvant indiquer son statut servile. Leur attention se porte vers le point central de la composition, sauf que celui-ci n'est pas ici la représentation d'un monument, mais celle d'un arbre. Ce vase est daté des environs de 430 av. J.-C., la période où les stèles funéraires font leur réapparition à Athènes, après une phase d'interdiction, si bien que nous pourrions être en présence d'une allusion à une solution alternative de monument funéraire non coûteux et non ostentatoire. Un autre vase du même peintre, dans les collections athéniennes cette fois-ci, montre Hypnos et Thanatos portant le corps d'une défunte, sous le regard d'Hermès et devant un arbre qui signale la tombe (**Ekphora I-5**).

Il est vrai cependant que ce type de monument reste isolé et que, comme le fait remarquer J. Oakley¹⁷⁰, il n'apparaît de fait pas dans le classement que N. Nakayama¹⁷¹ a établi des monuments funéraires représentés sur les lécythes à fond blanc. Quoi qu'il en soit, utiliser l'arbre comme un marqueur de tombe étonne d'autant moins si l'on connaît les Jardins du

¹⁶⁸ POLINSKAYA 2002, p. 399.

¹⁶⁹ Leurs équivalents possédant encore dans la réalité une place plus qu'importante dans le cimetière municipal d'Athènes à l'heure actuelle, par exemple.

¹⁷⁰ OAKLEY 2004, p. 199.

¹⁷¹ Cf. NAKAYAMA 1982.

Souvenir actuels où, au pieds d'arbres ou d'arbustes justement, on répand les cendres des défunts qui ne souhaitent bénéficier ni d'un tombeau individuel, ni d'un marqueur funéraire distinctif.

I. 2) Indications techniques

Les allusions techniques aux monuments funéraires sont avant tout décelables au travers des épitaphes. Le matériau qui prime dans ces évocations est unique, puisqu'il s'agit de la pierre, qu'un terme simple comme « λίθος » ou d'autres vocables qui précisent la nature et la forme de la pierre.

Antipater de Sidon, actif au II^e s. av. J.-C., a rédigé l'une des épigrammes qui parlent de leur matériau d'exécution :

« Je me demande, Lysidikè, pourquoi sur ta stèle de pierre (σταλίτιδι πέτρᾳ), Agis a gravé cette énigme sculptée (γλυπτὸν τόνδ' ἐχάραξε νόον) : une bride, une gourmette et le volatile qui naît à Tanagra riche en oiseaux, impétueux exciteur de batailles, ne plaisent ni ne conviennent à des femmes retirées sous leur toit, mais bien les ouvrages et la quenouille du métier.

- Le chanteur nocturne dira que je m'éveillais pour travailler la laine ; la bride, que je conduisais la maison ; et cette gourmette de cheval proclamera que je n'étais pas causeuse, ni braillarde, mais pleine d'un beau silence »¹⁷².

On a choisi d'ériger à Lysidikè une stèle faite en pierre, ou plutôt on lui a modelé une pierre en forme de stèle, selon la formule utilisée (« σταλίτιδι πέτρᾳ »). A partir de cette même pierre ont été sculptés tous les éléments que l'épigramme nous détaille. Notons que nous ne possédons pas toujours ce genre d'explications, ce qui peut rendre le symbolisme de l'iconographie parfois très hermétique à nos yeux.

Le monument d'une jeune mère défunte ne laisse aucun doute lui non plus quant au matériau qui a servi à sa fabrication, comme l'indiquent ces lignes rédigées par Héracléitos au III^e s. av. J.-C. :

« La poussière est fraîchement creusée, et au front de la stèle remuent des couronnes de feuilles à demi fanées ; examinons l'inscription, ô passant, et voyons de qui la pierre (πέτρῳ) dit qu'elle recouvre les ossements. 'Etranger, je suis Arétémiās, ma patrie est Cnide ; j'ai partagé la couche d'Euphron, j'ai connu les douleurs de l'enfantement ; mettant

¹⁷² *Anth.*, L. VII, n° 424 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 34-35.

au monde deux jumeaux, j'en ai laissé un à son père pour conduire sa vieillesse ; celui-ci, je l'emmène en souvenir de mon époux' »¹⁷³.

Citons encore une épigramme composée à l'époque hellénistique toujours, par Léonidas de Tarente, et qui cette fois glorifie un homme :

« Je suis, moi, la pierre (λίθος) qui recouvre Crêthon et qui fait connaître son nom ; mais Crêthon, chez les dieux souterrains, n'est que cendre. Lui qui jadis à Gygès même était comparé pour son opulence, lui qui jadis possédait tant de bœufs, lui si riche en troupeaux de chèvres, lui qui jadis – pourquoi en dire davantage ? Celui que tous jugeaient bien-heureux, hélas ! de quelles terres, quelle partie lui reste ! »¹⁷⁴.

En dépit de certaines traductions, il apparaît que la pierre n'est pas vraiment envisagée comme le matériau d'un monument, mais que celle-ci constitue le monument. Nous avons affaire à des pierres qui recouvrent des morts et à l'occasion s'expriment, selon le procédé bien connu, plutôt qu'à des monuments dont on souligne le type de matériau, la pierre, dont les qualités de résistance, par exemple, auraient pu être mises en exergue.

Pourtant, une pièce comme la suivante fait exception et nous amène à considérer tout à la fois l'introduction d'un type précis de pierre dans les inscriptions funéraires :

« Voici, ô Périclès, fils d'Archias, que je me dresse pour toi, stèle de pierre (λίθινά... στάλα), en souvenir de tes chasses ; tous les emblèmes y figurent, des chevaux, des javelots, les chiens, les pieux, des filets au-dessus des pieux, hélas ! tout cela est de marbre (λάϊνα πάντα) ; des bêtes courent tout autour, et toi, à vingt ans, tu dors le sommeil sans réveil »¹⁷⁵.

C'est bien d'un monument, puis de son matériau, dont nous prenons connaissance ici : une stèle en pierre. Le second terme utilisé préciserait, en cela nous faisons confiance au traducteur, que cette pierre est du marbre. Ce matériau, qu'il désigne une roche¹⁷⁶ calcaire ou toute pierre bien polie est donc assimilable à notre premier terme entrevu.

Dans des vers dus à Crinagoras de Mytilène (auteur du I^{er} s. av. J.-C.) et consacrés à un défunt insulaire¹⁷⁷, le va-et-vient s'accomplit également entre les termes :

¹⁷³ *Anth.*, L. VII, n° 465 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 52-53.

¹⁷⁴ *Anth.*, L. VII, n° 740 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 168.

¹⁷⁵ *Anth.*, L. VII, n° 338 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 198.

¹⁷⁶ La roche est la matière constitutive de l'écorce terrestre, formée généralement d'un agrégat de minéraux. La pierre, les rochers ou encore les cailloux étant des morceaux de cette matière.

¹⁷⁷ De Mytilène, comme Crinagoras, ou de Kos.

« Quoique ce monument soit fait d'une dalle de marbre blanc (τὸ σῆμα λευγδίνης ἀπὸ πλακὸς) et qu'un tailleur de pierres l'ait poli bien droit au cordeau, ce n'est pas celui d'un homme de bien : ne juge pas, ami, du mort par son tombeau (λίθῳ). La pierre (λίθος) n'est pas douée de raison : même un mort ténébreux trouve en elle un abri qui le couvre ; et sous celle-ci gît la misérable dépouille d'Eunikidas, qui pourrit sous la cendre »¹⁷⁸.

Des informations supplémentaires se font jour au travers de cette inscription, à savoir la couleur du marbre utilisé, ainsi qu'un commentaire sur la qualité d'exécution du monument, réalisé par un professionnel.

La qualité d'exécution est soulignée dans des inscriptions funéraires d'autres régions également, comme sur une base de pierre noire, dite *sidéropétra*¹⁷⁹, de Pharsale (Thessalie), datée de la première moitié du III^e s. av. J.-C. et sur laquelle on peut lire que le tombeau en question est « bien travaillé » (εὖεργῆς)¹⁸⁰.

N'existe-il que des stèles comme monuments funéraires en marbre ? Non, à en croire l'épigramme anonyme qui suit :

« Marathonis a déposé Nicopolis dans ce rocher (τῇδ' ἐνὶ πέτρῃ), en mouillant de ses larmes le sarcophage de marbre (λάρνακα μαρμαρέην). Mais il n'a rien eu de plus pour cela ; qu'y a-t-il en effet de plus que le deuil, pour un homme seul sur la terre, après la mort de sa femme? »¹⁸¹.

Cette description de monument funéraire n'est pas sans nous rappeler les tombes rupestres d'Asie Mineure et en particulier celle que l'on pense être du macédonien Alkétas, mort en 319 av. J.-C., et qui fut enterré à Termessos, en Pisidie (ANNEXE XV).

Nous rappellerons aussi l'épigramme rédigée au III^e s. pour une défunte du nom de Prêxo¹⁸², déjà citée¹⁸³, et qui faisait mention d'une colonne en marbre comme monument funéraire. L'inscription précisait de plus que le marbre utilisé était celui de Paros, soit une indication de provenance – insulaire, donc – du matériau.

¹⁷⁸ *Anth.*, L. VII, n° 380 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 14.

¹⁷⁹ DECOURT 1995, p. 109. Ce matériau correspond à un calcaire dur souvent gris bleuté, dont l'utilisation en Grèce est avant tout associée à la construction du Palais de Malia, en Crète, dont il est une roche locale – cf. DIMOU (E.) et al. 2000, p. 435, 438-439, 448 et s.

¹⁸⁰ N° 92 (GHW 2752), trad. J.-C. Decourt, 1995, p. 109-110. L'auteur fait de plus cette remarque : « adjectif qui, chez Homère, qualifie un objet bien travaillé, et tout particulièrement un assemblage délicat mais solide : navire, char, etc. Son emploi avec le mot est plus original : faut-il supposer que la stèle faisait partie d'un ensemble construit ? ».

¹⁸¹ *Anth.*, L. VII, n° 340 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 199.

¹⁸² *Anth.*, L. VII, n° 163 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.).

¹⁸³ Voir *supra*, p. 305.

Que seule la pierre et l'un de ces types plus précis, le marbre, soient cités comme matériaux au travers des épigrammes peut s'expliquer précisément par leur résistance propre. Il n'est pas dit que des inscriptions plutôt peintes que gravées, ou du moins situées sur des monuments funéraires davantage périssables n'aient pas existé et n'aient pas fourni de commentaires relatifs à la construction de ces derniers.

Il est encore possible de faire quelques brèves remarques relatives à la taille des monuments funéraires en étudiant les sources écrites.

Platon évoque des petits et des grands monuments tout à la fois (μέγα ... μικρόν)¹⁸⁴.

En ce qui concerne les inscriptions funéraires, les références se font tantôt à de petits, tantôt à de grands monuments également, comme le laisse comprendre par exemple ces deux épigrammes antithétiques, dont l'une parle d'un tombeau qui recouvre peu le mort et l'autre où le vocabulaire utilisé concourt à décrire un monument de taille exceptionnelle :

« Non, le lion n'est pas aussi terrible dans les montagnes que le fils de Micon, Crinagoras, dans le fracas des boucliers. Si son tombeau n'est pas grand (κάλυμ' ὀλίγον), ne le lui reproche pas : petit est son pays, mais il produit des hommes vaillants à la guerre »¹⁸⁵.

« Quel Cyclope à l'œil unique a construit cette masse (χῶμα), toute de pierre (λάϊνον), digne de l'Assyrienne Sémiramis ? Ou quels Géants fils de la terre l'ont élevée, en la plaçant près des sept étoiles des Pléiades, droite, inébranlable, égale à la montagne d'Athoeus, fardeau pétri de la terre aux vastes plaines ?

Peuple à jamais bienheureux qui, en élevant ce dôme (ἄψευιν) à Héracleia, lui a permis de s'élancer jusqu'aux célestes espaces »¹⁸⁶.

Mais la remarque la plus précise et la plus pertinente au sujet de la taille des monuments que nous extrairons des sources écrites est à retrouver chez Cicéron (*De Leg.* II, 66), lorsqu'il rapporte les prescriptions de Démétrios de Phalère :

« Il fixa du moins une limitation pour les tombeaux neufs, car il ne voulut pas que l'on plaçât sur le monceau de terre autre chose qu'une colonne qui ne devait pas être haute de plus de trois pieds, une table ou une vasque »¹⁸⁷.

Nous avons déjà commenté plus haut les types de monuments évoqués et leur raison d'être¹⁸⁸, mais rappelons que trois pieds de haut équivalent environ à quatre-vingt dix centimètres, d'où

¹⁸⁴ Plat., *Leg.* XII, 958d.

¹⁸⁵ *Anth.*, L. VII, n° 227, attribuée à Diotimos d'Athènes ou d'Adramyttion (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 154.

¹⁸⁶ *Anth.*, L. VII, n° 748, attribuée à Antipater de Sidon (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 172.

¹⁸⁷ Trad. G. de Plinval, 1968, p. 78.

une volonté de vraiment réduire la magnificence et l'exposition des tombeaux entre autres au niveau de leur taille. Avec cette prescription de Démétrios, l'on est bien loin des imposantes stèles funéraires attiques à nouveau érigées à partir de 430 av. J.-C., pour la période qui nous concerne, et qui pouvaient avoisiner parfois un mètre cinquante et pour quelques-unes davantage encore¹⁸⁹.

Le travail mené par J. Kubinska dans les années 1960 nous permettra enfin de mentionner l'étonnante précision des commentaires relatifs à la construction des monuments funéraires en Asie Mineure.

Parmi les inscriptions funéraires grecques de la région, dont la plupart sont gravées sur des sarcophages, l'une d'entre elles, découverte à Termessos, évoque le principe de la tombe rupestre, puisque y est décrit un tombeau voûté, creusé dans le rocher et dans lequel se trouvait un sarcophage¹⁹⁰. Dans une autre, en provenance d'Aperles, en Lycie, c'est le soubassement (ὑποσόριον) servant à accueillir le sarcophage qui est évoqué¹⁹¹. Mais ce qui est le plus étonnant à découvrir au travers des épitaphes est la mention des fermetures des sarcophages, pour lesquelles sont utilisées les mots « κορακοῦν »¹⁹², « κατακορακοῦν » ou « ἀσφαλίζειν »¹⁹³. Si cette mention peut surprendre au sein d'une inscription funéraire au premier abord, on comprend que la volonté sécuritaire ait motivé un tel procédé. Une volonté qui animait surtout les habitants de la région de Pergè, mais aussi de Termessos, Patara et Hiérapolis à l'occasion¹⁹⁴. Cette fermeture des sarcophages devait intervenir dans un délai voulu par leurs propriétaires, à savoir trois, quatre ou cinq jours, comme nous le lisons dans une autre inscription encore¹⁹⁵.

L'iconographie nous permet elle aussi, dans une certaine mesure, de prendre en considération les matériaux de construction des monuments funéraires.

En effet, nous avons déjà évoqué le rehaut blanc utilisé dans le contexte de la représentation de certains marqueurs funéraires sur les vases. Ce procédé constituait très probablement une référence au matériau le plus utilisé, à savoir la pierre et particulièrement le marbre, ce que les sources écrites et l'archéologie confirment également.

¹⁸⁸ Voir *supra*, p. 309.

¹⁸⁹ Par exemple : stèle 1.797 in *CAT* 1993 = 1, 57 m. ; stèle 376 in WOYSCH-MEAUTIS 1982 = 1, 64 m. ; stèle 394 in WOYSCH-MEAUTIS 1982 = 1, 58 m.

¹⁹⁰ KUBINSKA 1968, p. 32 (*TAM*, III, 590).

¹⁹¹ KUBINSKA 1968, p. 40.

¹⁹² Un terme qui est là loin de ses acceptions premières, qui sont une « sorte de poisson » ou un « bon génie », un « dieu bienfaisant ». Il est attesté à Pergè et dans la région, ainsi qu'à Hiérapolis.

¹⁹³ KUBINSKA 1968, p. 55.

¹⁹⁴ KUBINSKA 1968, p. 55.

¹⁹⁵ KUBINSKA 1968, p. 56.

Prenons quelques-uns des exemples en couleur que nous avons à disposition dans notre corpus d'étude. Si nous regardons le cratère apulien à figures rouges, du dernier tiers du IV^e s. av. J.-C., attribué au Peintre de Baltimore et que l'on désigne souvent comme « le vase Hamilton » (**Culte I-84**), nous voyons un *naïskos* peint majoritairement en blanc, que ce soit pour la structure de base en forme de temple, mais aussi pour la statue contenue par celle-ci. Rien d'anormal à envisager que le peintre ait voulu représenter un monument en pierre/marbre, comme nous en connaissons de nombreux vestiges archéologiques. La couleur rouge est quant à elle utilisée pour marquer la profondeur du monument, à la fois dans sa structure architecturale, mais également en ce qui concerne la statue contenue. En effet, si le rouge de la cape du jeune homme ne sert que d'élément de distinction et imite la polychromie appliquée à certaines œuvres de l'époque, celui de la cuirasse est en revanche bien là pour pointer le très haut-relief, voire la ronde-bosse dont relèvent parfois les statues contenues dans les *naïskoi* de ce type.

Les principes ainsi mis en lumière ne sont cependant pas valables tels quels pour la base sur laquelle repose le monument. Si ses registres supérieurs et inférieurs sont peints en blanc et peuvent eux aussi être envisagés comme imitant la pierre, la partie médiane pose en revanche davantage de question, avec l'utilisation de noir, de rouge et de blanc. Les couleurs sont disposées comme suit : bande noire, bande blanche, zone rouge rehaussée de rinceaux et points blancs, bande blanche et bande noire. L'évocation possible est donc de trois ordres : référence est faite soit à la seule peinture utilisée sur cette base, sans que le matériau de fond soit pris en compte, soit à un matériau de fond qui n'est pas le marbre, puisque présenté rouge, ou encore rinceaux et points sont blancs parce qu'il s'agit du fond en marbre qui ressort comme dans un effet de pochoir inversé, associé à une peinture rouge. Bien évidemment, il est possible également que le peintre ait simplement cherché à créer un contraste entre les structures principales et secondaires de la stèle, en inversant la proportion des couleurs entre les deux parties, sans rapport aucun avec le décor des monuments existants, bien qu'un principe identique se retrouve sur une grande majorité des représentations de *naïskoi* sur les vases d'Italie du Sud, ne serait-ce par exemple que sur un autre cratère apulien à figures rouges, attribué au Peintre de Ganymède, daté de 330-320 av. J.-C. et conservé à la National Gallery of Victoria de Melbourne (**Culte I-102**).

Nous avons déjà fait la remarque, mais nous le développerons plus avant ici, que sur un cratère apulien légèrement plus ancien (**Culte I-31**, vers 350-340 av. J.-C.), il est possible de déterminer que le monument funéraire composé d'une large base supporte des éléments en pierre, puisque les vases et le tenon de la statue sont rehaussés de blanc. La statue elle-même, qui est celle d'un jeune homme, n'est en revanche pas rehaussée de blanc, ce qui se réfère à

nouveau à l'utilisation de la polychromie, exception faite de l'oiseau qu'il tient en main et donc doit être considéré comme imitant le marbre nu.

Si nous comparons avec des exemples attiques désormais, sur certains lécythes à fond blanc, une différence entre le blanc du fond et celui utilisé pour représenter certains monuments funéraires est repérable. Le cas se présente notamment sur un vase attribué au Peintre d'Athènes 1826, produit en Attique, mais retrouvé à Géla, en Sicile (**Monument I-13**). Ce lécythe nous permet de préciser que la pierre ou le marbre ne sont pas les seuls matériaux qu'imité la peinture blanche, puisque non seulement la stèle, mais également le tertre à l'arrière plan sont ainsi présentés en blanc. Si nous nous reportons à la discussion déjà menée sur la blancheur de certains tertres dans les représentations, il est donc possible que le blanc ait également imité le stuc, dont le rendu global était approchant de celui du marbre et sa couleur due notamment à la chaux utilisée dans sa composition. Si nous regardons enfin la base sur laquelle repose le tertre représenté ici par le peintre, celle-ci est montrée rouge, de la couleur de la céramique, d'où une possible référence à un matériau différent et pourquoi pas justement à la céramique ou à la brique, qui auraient sans doute supporté le poids d'un monticule de terre stuqué.

Sur d'autres lécythes funéraires en revanche, aucune démarcation n'est notable entre le blanc du fond du vase et celui du monument funéraire représenté, ce qui est par exemple le cas avec un vase en provenance d'Athènes, conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge et daté de 440-430 av. J.-C. (**Monument I-37**), aussi bien qu'avec un lécythe du Peintre de Sabouroff visible au Musée de l'Université du Mississippi (**Culte I-85**), ou encore un vase attribué au Peintre du lécythe 2464 de Berlin retrouvé au Pirée et conservé au Musée du Louvre (**Monument I-38**), pour ne citer que ceux-là. Ces monuments funéraires sans couleurs laissant penser qu'ils sont en pierre, représentés sur des vases de la seconde moitié du V^e s. av. J.-C., pourraient donc imiter n'importe quel autre matériau et même des matériaux périssables, dont nous n'aurions plus de vestiges à l'heure actuelle, comme par exemple le bois. Ce genre de constructions serait dès lors plus en accord avec l'interdiction des grandes stèles funéraires en pierre à Athènes entre 500 et 430 av. J.-C., mais cela reste une simple hypothèse.

Une autre comparaison entre les témoignages iconographiques attiques et apuliens est également possible en ce qui concerne la taille des monuments.

En effet, si nous ne prenons en compte que les monuments funéraires d'apparence construits, en matériaux solides, il apparaît qu'au travers d'une majorité des représentations attiques, les

marqueurs funéraires s'élèvent exactement, ou peu s'en faut, à hauteur d'homme¹⁹⁶ (ANNEXE XVIII, fig. de gauche). Dans certains cas, les monuments sont même plus petits que les proches venus en visite à la tombe (ANNEXE XVIII, fig. de droite). Quelques scènes présentent enfin des monuments qui dépassent du cadre et vont mordre sur l'épaule du vase, un principe qui n'est pas valable pour les personnages, qui se retrouvent dès lors plus petits que les marqueurs. Cette différence de taille ne dépasse en revanche pas l'équivalent d'une à deux têtes (ANNEXE XIX). Il en va autrement sur les vases d'Italie du Sud car, s'ils présentent des figures d'hommes et de femmes parfois de même hauteur que les tombeaux auprès desquels ils sont venus se recueillir, en revanche pas de monuments construits¹⁹⁷ qui soient dominés par les hommes et les femmes représentés et à l'inverse, une propension à les montrer plus petits, près de monuments imposants de par leur taille notamment. Si l'on considère deux exemples parmi d'autres (ANNEXE XX), on constate que la différence de taille peut se compter davantage en hauteur de quatre têtes plutôt qu'en une ou en deux, comme sur les exemples attiques. L'explication naît de l'observation du type de monuments concernés. Les monuments à échelle humaine sont ceux qui correspondent à des stèles simples, parfois juste agrémentées de degrés en ce qui concerne l'Attique seule. Lorsque les stèles dépassent l'échelle humaine en Italie du Sud, cela s'explique par leur positionnement sur non pas un ou deux degrés, mais de hautes bases ou podiums. Quant aux différences de taille les plus importantes, constatées sur les vases apuliens toujours, elles sont dues à la mise en présence des figures humaines avec l'un des plus imposants types de constructions funéraires, à savoir le *naïskos* (ANNEXE XXI).

Il est aisé de comprendre qu'en dehors de ces indications de matériaux et de taille, les sources iconographiques ne nous fournissent pas de détails techniques en rapport avec la construction des monuments, puisqu'il s'agit avant tout de représentations assez idéalisées, réalisées dans un but qui n'est pas à proprement parler documentaire. Tout au plus peut-on à nouveau prendre en compte les cercles noirs qui apparaissent au bas de certains monuments funéraires. Nous avons, en effet, déjà écarté l'hypothèse des niches à offrandes¹⁹⁸, mais si nous revenons à une autre des propositions d'interprétation, celle d'y voir des cavités d'aération ou de drainage, nous pourrions alors bien être en présence d'un détail entrant dans le processus de construction des monuments. La première question à se poser est de savoir si les Grecs de

¹⁹⁶ L'échelle de référence est donc la taille humaine, celle des adultes et non des enfants ou des adolescents. Lorsque deux adultes de tailles différentes sont à l'occasion présents ensemble dans une scène, le point de référence choisi est la taille du plus grand des deux personnages.

¹⁹⁷ Ce qui fait que nous excluons la fiche **Culte I-60** de notre corpus, par exemple.

¹⁹⁸ Voir *supra*, p. 307.

l'Antiquité avaient la possibilité technique de creuser de telles cavités dans un matériau comme la pierre ou le marbre ? D. C. Kurtz y répond en partie quand elle écrit¹⁹⁹ : « a plausible explanation for the circles is that they are the artist's conception of the circular indentations found on the horizontal face (...) of the base of some tombstones, which held offerings and smaller, accessory monuments (stone vases) in place »²⁰⁰. Si tel est bien le cas, pourquoi aucun des artistes qui ont eu recours à ce procédé n'a été jusqu'au bout, à savoir ne pas se contenter de prendre la peine de donner un écho iconographique à ces cavités repérées sur les parois latérales de certaines tombes, mais également représenter les objets contenus ?

I. 3) Iconographie

Les textes antiques ne décrivent que rarement de façon détaillée les programmes iconographiques des monuments funéraires, qu'ils évoquent pourtant souvent²⁰¹.

Entre autres exceptions, cette épigramme anonyme conservée dans l'*Anthologie* :

« Voici, ô Périclès, fils d'Archias, que je me dresse pour toi, stèle de pierre (λιθίνα... στάλα), en souvenir de tes chasses ; tous les emblèmes y figurent, des chevaux, des javelots, les chiens, les pieux, des filets au-dessus des pieux, hélas ! tout cela est de marbre ; des bêtes courent tout autour, et toi, à vingt ans, tu dors le sommeil sans réveil »²⁰².

Il n'y a rien sur ce monument en marbre qui ne se veuille un rappel d'une activité définissant bien le jeune défunt, à savoir la chasse.

La réalité archéologique nous offre non seulement des tombeaux où sont sculptées des scènes de chasse, mais aussi des stèles où les motifs associés à la chasse sont représentés en même temps que des attributs d'athlètes, comme sur un exemple attique en marbre pentélique, d'une hauteur d'un mètre et vingt-huit centimètres, qui montre un jeune homme accompagné par un petit serviteur (**1. Monument II-8**). Un chien est présent à l'arrière plan, tandis que le défunt tient à la main un strigile et le serviteur ce qui pourrait être un morceau de tissu, peut-être destiné à essuyer le strigile²⁰³.

Pourquoi décrire dans une épigramme ce monument plutôt qu'un autre ? Sans doute pour souligner l'hommage appuyé – par l'intermédiaire d'un monument à la riche iconographie – rendu ainsi à un jeune homme fauché à l'âge si précoce de vingt ans.

¹⁹⁹ A propos du lécythe visible sur la fiche **Culte I-87**.

²⁰⁰ KURTZ 1975, p. 203.

²⁰¹ Nous ne prendrons pas en compte ici les bandelettes nouées aux monuments, par exemple, et que nous avons déjà étudiées en tant qu'offrandes avant tout.

²⁰² *Anth.*, L. VII, n° 338 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 198.

²⁰³ *CAT* 1993 (I), p. 480-481.

Poursuivons avec une stèle témoignant du souvenir d'une jeune femme et à laquelle Persès (de Thèbes ou de Macédoine), un auteur actif dès la fin du IV^e s. av. J.-C., fait allusion dans une autre épigramme conservée dans l'*Anthologie* :

« Malheureuse Mnasylla, pourquoi jusque sur ta tombe (ἡρίϙ) pleures-tu ta fille et trouve-t-on ce bas-relief de Neutima, d'elle à qui jadis un accouchement enleva la vie ? Elle est étendue, tandis que sur ses paupières semble se répandre un sombre nuage, sous les embrassements de sa mère chérie, hélas, hélas ; non loin de là Aristotélès, son père, de sa main droite se frappe la tête et, oh malheureux que vous êtes, même dans la mort vous n'avez pas oublié vos douleurs »²⁰⁴.

Le monument dont il est question est celui des parents de la morte et non de Neutima elle-même. Si l'on a pris la peine de décrire ce monument, c'est sans doute que son iconographie n'était pas courante. Il existe, en effet, seulement un petit nombre de stèles funéraires où la circonstance bien précise de la mort en couches est montrée (ANNEXE XLIX). De plus, la scène n'est pas représentée sur la tombe de Neutima elle-même, mais de ses parents, ce qui rend le cas tout à fait exceptionnel.

Nous mentionnerons l'existence d'une inscription funéraire d'époque hellénistique qui révèle une thématique des plus surprenantes pour un monument funéraire, puisqu'elle décrit une scène érotique²⁰⁵.

Un autre type d'iconographie parfois décrite par les sources écrites est celui impliquant des animaux, comme nous le verrons par ailleurs²⁰⁶.

Pour ce qui est des sources iconographiques, celles-ci nous donnent à voir une grande partie du répertoire imagé des monuments funéraires, dont nous montrerons quelques exemples. Notons tout de suite que les motifs prédominants sont liés à la figure humaine au sens large, que nous passerons en revue dans un premier temps, mais que d'autres types existent malgré tout.

²⁰⁴ *Anth.*, L. VII, n° 730 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 163.

²⁰⁵ Cf. KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 222, à propos de Peek (W.), *Griechische Versinschriften i*, 1955, n°1181.

²⁰⁶ Voir *infra*, I. 9).

a. Iconographie intégrant la figure humaine

α. Femmes

En ce qui concerne l'iconographie des monuments funéraires qui n'implique que des représentations de femmes, nous en trouvons surtout de deux types : celle qui relève de femmes seules ou celle qui nous en présente accompagnées de servantes.

Pour ce qui est de la première catégorie, nous prendrons deux exemples attiques et deux exemples italiotes.

Le premier de nos exemples attiques consiste en un lécythe funéraire attribué au Peintre du Tymbos et daté de 470-460 av. J.-C. (**Culte I-66**). Ce vase offre une scène de visite à la tombe où une femme, de profil à droite, s'approche d'un monument funéraire pour y accrocher une couronne. Le monument correspond à trois degrés superposés, de taille presque équivalente, et à une stèle. L'iconographie est à chercher en partie haute de cette dernière. Le peintre a sans doute voulu faire référence aux stèles attiques sculptées²⁰⁷ ou peintes de l'époque classique, dont certaines n'étaient historiées que sur une zone restreinte de leur surface²⁰⁸. La scène est celle d'une femme seule, donc, dans l'intimité de son foyer. Elle est assise de profil à droite, les cheveux relevés et attachés, et son corps est tout enveloppé d'une étoffe. Dans le champ, respectivement à gauche et à droite, sont suspendus un tissu, peut-être son *himation*²⁰⁹, et un miroir.

Notre second exemple attique, un autre lécythe à fond blanc de la même époque, est lui attribué au Peintre de Sabouroff et nous présente le même genre de scène, bien que le monument représenté soit différent (**Culte I-75**). Le monument funéraire consiste en une stèle placée sur trois degrés, degrés dont la taille va cette fois davantage en décroissant, et qui sert de support à une sculpture anthropomorphe. Il s'agit à nouveau d'une figure de femme assise, de profil à droite, que l'on imagine figée dans une scène de son intimité. Cette femme est placée sur un *klismos*. Elle est vêtue de blanc, tandis que tout le bas de son corps est enveloppé dans un *himation* rouge foncé. Elle porte sa main gauche à ses cheveux clairs, d'un blond que nous dirons vénitien, comme pour les mettre en place tout en se regardant dans un miroir qu'il nous semble encore deviner dans son autre main, ce qui fait dire aux commentateurs que cette scène représente la défunte à sa toilette quotidienne²¹⁰. En dehors de nous montrer un type de scène, cette représentation a pour intérêt fondamental de nous apporter un témoignage supplémentaire de l'usage de la polychromie dans la sculpture

²⁰⁷ La sculpture grecque impliquant elle-même souvent de la peinture, au vu des traces de polychromie qui ont été révélées sur nombre d'œuvres, stèles comprises.

²⁰⁸ Cf. **Monument II-21**, par exemple.

²⁰⁹ BEAZLEY ARCHIVE : 209289.

²¹⁰ FAIRBANKS 1907, p. 257.

funéraire grecque.

Le même type de scène est décelable sur les vases d'Italie du Sud, au siècle suivant.

Le premier de nos deux exemples est un cratère à volutes apulien des années 340-320 av. J.-C., attribué au Peintre de la Patère (**Culte I-65**), qui nous montre un large *naiskos* reposant sur un socle à décor principal de méandres. A l'intérieur du *naiskos* est visible une figure de femme assise, comme nous en avons déjà vu sur les lécythes, mais qui relève d'un type beaucoup plus riche, à tous points de vue. En effet, la statue de femme qui est placée à l'intérieur du *naiskos* est vêtue d'une tunique délicate, tandis qu'une étoffe avec une bordure foncée est posée sur ses genoux. Ses cheveux sont attachés haut à l'arrière de sa tête et du bandeau qui entoure celle-ci ne ressortent que sa frange et deux longues mèches ondulées qui encadrent son visage. Dans sa main droite levée, elle tient un modèle d'éventail grand et raffiné. Dans sa main gauche, baissée à côté du siège pliant²¹¹ qui lui sert d'assise, elle tient une *oenochoe*. La position de cette femme est complexe, puisqu'en dehors de ces mouvements de bras, elle présente un torse légèrement de profil à gauche, tandis que sa tête est toute tournée de profil à droite. Le bas de son corps est quant à lui placé de profil à gauche pour sa partie droite, sa jambe gauche étant elle pratiquement montrée de face sous les vêtements. Dans le champ, un motif floral est visible près de chacune des deux parois, tandis qu'une hydrie apparaît dans le coin supérieur droit de la stèle. A l'instar des scènes vues en Attique, nous avons là affaire à une femme dans son intimité.

Nous prendrons un second exemple de la même région pour appuyer notre comparaison entre exemples attiques du début de l'époque classique et exemples italiotes de la fin de cette même période. L'autre vase que nous prendrons en considération est une hydrie à figures rouges, que l'on attribue *a priori* au Peintre de l'Ilioupersis et qui est conservée au Musée archéologique national de Naples (**Culte I-106**). Le monument funéraire représenté est à nouveau en forme de petit temple, dont nous voyons ici, fait rare, les quatre colonnes aussi bien les unes que les autres, dans une conception éclatée de l'architecture et dans une version sans parois du *naiskos*. La femme que nous voyons peinte ici est cette fois debout, tenant dans la main gauche un coffret ouvert, ainsi qu'une bandelette posée sur le bras, et dans sa main droite, baissée, un éventail d'un autre type encore que celui montré sur la stèle précédente. A nouveau, la position du corps est complexe, car si la tête, dont les cheveux sont relevés en chignon, est tournée de profil à droite, le corps ne l'est qu'en partie. Sa jambe gauche est sa jambe d'appui, tandis que la droite est fléchie et positionnée vers l'arrière. Dans le champ, des miroirs, au nombre de deux, sont accrochés de part et d'autre de la défunte ainsi représentée,

²¹¹ Son aspect le rapproche du siège curule que l'on connaît pour les grands magistrats à Rome.

en partie haute du *naïskos*.

Ces exemples attiques du V^e s. av. J.-C. et italiotes du IV^e s. av. J.-C. renvoient tous à la même notion, celle de montrer les défunt(e)s telles qu'elles étaient dans leur quotidien et en particulier au moment de faire leur toilette, de se parer, de sorte à mettre en exergue leur beauté et leur délicatesse, qualités toutes féminines prégnantes de l'époque, dans lesquelles les proches souhaitent les voir figées pour toujours.

Lorsque les femmes sont représentées avec leurs servantes, nous restons dans la même évocation, si ce n'est qu'on y rajoute une référence plus générale à l'*oïkos* et au rapport hiérarchique entre être humain libre et être humain servile. En plus de ce que nous avons déjà décrit, la femme est donc aussi envisagée comme une maîtresse, comme l'entité qui règne sur l'univers domestique. Montrer l'harmonie qui règne dans cet univers serait d'ailleurs plus important à souligner que le statut aristocratique de la défunte dans ce genre de scène, d'après une remarque de J. Oakley sur les stèles funéraires attiques²¹².

L'un des vases du British Museum, une hydrie à figures rouges du Peintre de Lycurgue (**Culte I-96**), présente une scène de ce fameux type, celui de « la maîtresse et la servante » sur un *naïskos*. La défunte est représentée assise sur la droite. De sa main droite, elle brandit un miroir dans lequel elle semble se regarder. Debout devant elle, à gauche de la représentation, une femme, probable servante, regarde en direction d'un coffret. Elle tient cet accessoire de la main gauche et en ouvre le couvercle de la main droite. On imagine qu'elle y cherche un bijou à destination de sa maîtresse, une personne à qui est sans doute réservée également la bandelette que la servante tient déjà posée sur son poignet gauche. Ce schéma est celui que nous rencontrons sur bon nombre de stèles funéraires qui nous sont parvenues, parmi lesquelles les stèles attiques des fiches **Prothésis II-7** ou encore **Culte II-3** dans notre corpus ou encore, bien sûr, la célèbre stèle d'Hégésô (**ANNEXE XXIII**). Ce type de scène connaît des variantes en ce qui concerne notamment les accessoires présentés, que ce soit dans leur nature, leur forme où le protagoniste qui les tient en mains. En ce qui concerne les maîtresses et les servantes, celles-ci peuvent se trouver de l'un ou l'autre côté de la stèle, la défunte étant souvent assise, comme nous l'avons déjà vu, mais parfois aussi debout.

Nous prendrons pour exemple deux vases, toujours italiotes, qui présentent le schéma des deux femmes debout.

Le premier de ces vases est une loutrophore apulienne datée entre 360 et 340 av. J.-C. et qui est attribuée au Peintre de la Métope (**Monument I-20**). Le monument qui y est peint correspond une fois de plus à un imposant *naïskos*. La défunte, une femme grande et élancée,

²¹² OAKLEY 2000, p. 237.

est représentée à droite. Son bras gauche est levé sur le côté, à hauteur de sa tête, car elle tient un voile, tandis qu'elle plonge avec sa main droite dans un coffret ouvert. Le coffret est tenu de la main gauche par une femme à échelle plus petite, ce qui est l'un des critères de représentation des esclaves²¹³, placée à gauche de la scène. Cette femme croise de plus ses jambes, autre critère possible de représentation des personnes serviles²¹⁴, et s'accoude à la paroi du *naïskos*. Dans le champ, entre les deux femmes est visible une loutrophore, ce qui provoque une énième mise en abyme du support sur lequel est représenté cette scène. La défunte est d'autant mise en valeur ici que la largeur du *naïskos* a impliqué la présence d'une colonne ionique médiane, laquelle délimite donc deux sphères sur le monument : celle de la défunte seule et celle de la servante et de tous les accessoires.

Le second vase, une loutrophore également, appartient aux collections du Musée du Louvre et serait en provenance d'Apulie (**Monument I-39**). Haute de près d'un mètre, cette loutrophore date des environs de 340-330 av. J.-C. A nouveau, la représentation montre ces statues d'une défunte et de sa servante debout dans le monument funéraire, la première étant sur la gauche et la seconde sur la droite. La figure de la servante déborde quelque peu sur la paroi du *naïskos*, ce qui nous rappelle les stèles attiques en haut relief du IV^e s. av. J.-C. qui nous donnent l'impression que les figures seraient presque prêtes à quitter leur encadrement²¹⁵. Dans sa main gauche, la servante tient comme souvent un coffret, tandis que dans la main droite elle tient ici un éventail. La défunte est, elle, représentée dans une attitude plus décontractée que celles que nous avons pu rencontrer jusqu'à présent, accoudée à une sorte de grand lécythe²¹⁶ très ouvragé peint derrière elle. Enfin, de la main gauche, elle tient un miroir à manche, qu'elle semble regarder.

Dans notre corpus, les fiches **Prothésis II-3** ou encore **Porthésis II-6** correspondent à des stèles qui relèvent de ce schéma. Ces stèles sont de provenance attique, cependant que nous n'avons pas vu des vases de la même région nous présenter ce motif sur un monument funéraire. En effet, loin de négliger ce schéma de « servante et maîtresse »²¹⁷, les lécythes attiques à fond blanc l'ont utilisé, mais dans un contexte domestique, et non dans celui de la visite à la tombe, où il aurait pu apparaître sur les monuments représentés.

²¹³ Pour les codes de représentation des esclaves, voir BUGNON 2004, p. 29 et s.

²¹⁴ Pour les codes de représentation des esclaves, voir BUGNON 2004, p. 29 et s.

²¹⁵ Par exemple, la stèle de Bâco (**ANNEXE LIIB**).

²¹⁶ CASSIMATIS 1998, p. 334.

²¹⁷ Voir notamment REILLY 1989 et OAKLEY 2004, fig. 16 et s.

β. Hommes

A l'instar des femmes, l'iconographie funéraire implique également des portraits d'hommes seuls, des scènes où les défunts sont envisagés dans leur quotidien d'autrefois. Nous prendrons en compte trois exemples céramiques, tous italiotes.

Le premier est un cartère à volutes des années 380-370 av. J.-C. et est attribué au Peintre de l'Ilioupersis (**Culte I-94**). Le monument funéraire qui y est présenté est une fois de plus un *naïskos*, semblable aux grandioses monuments funéraires tarentins de l'époque²¹⁸. Le décor sculpté en marbre ou en stuc qui y est imité, comme nous l'indique l'emploi du rehaut blanc, correspond à un jeune homme nu à l'exception de son *himation*, qui tient un bâton et baisse les yeux en direction d'un *louterion*. Le *louterion* est placé à droite de la composition et débord largement du cadre de la stèle, ce qui montre le haut relief et l'importance accordée aux trois dimensions au travers de certains monuments. Le jeune homme est présenté de face, la tête penchée sur le côté et sa jambe gauche croisée. De plus, du bout des doigts de sa main gauche, il effleure négligemment l'eau de la vasque. Dans le champ et sur la paroi du *naïskos* sont accrochées quelques phiales. Contrairement à ce que nous avons pu voir pour les femmes, cette évocation du défunt est bien davantage empreinte de mélancolie.

Nous avons également choisi de montrer un autre cratère à volutes apulien, mais attribué au Peintre de Copenhague 4223 (**Culte I-80**), pour aborder la possibilité d'accompagnement de l'homme par l'animal dans les décors de ce genre. En effet, sur ce cratère-ci, la scène comporte de grandes similitudes avec la précédente, puisqu'il s'agit à nouveau d'un jeune homme, nu à l'exception d'un *himation*, dans une position décontractée également et avec un *louterion* placé près de lui. Ce ne sont en revanche pas des patères, mais une cithare qui est peinte dans le champ. Le jeune homme tient également un rameau dans sa main gauche et joue avec un chien. Son animal de compagnie lève la patte droite, pour attraper l'oiseau que lui tend mollement son maître. L'attitude est à nouveau assez nonchalante, si ce n'est à nouveau quelque peu mélancolique.

Le troisième exemple que nous considérerons présente un autre type de monument dont le décor principal, et l'unique décor d'ailleurs, correspond à une figure masculine. La scène est peinte sur un vase que nous avons déjà étudié à un niveau similaire, c'est pourquoi nous ne le mentionnerons que rapidement ici. Il s'agit d'une amphore apulienne conservée à Amsterdam et datée de la fin du V^e s. av. J.-C. (**Culte I-43**). Le monument consiste en une superposition de bases et de socles dont l'intérêt est la mise en exergue d'une statue funéraire d'homme, à nouveau représenté nu à l'exception de l'*himation* replié en une bande de tissu assez

²¹⁸ WILLIAMS 1999², p. 116.

restreinte, qui passe sur l'avant-bras gauche du jeune homme, dans son dos et enfin est retenue par la main droite de celui-ci.

En dehors de ces exemples qui montrent des représentations de défunts qui ne relèvent pas d'un type particulier très marqué²¹⁹, si ce n'est dans une nudité idéale d'éphèbes plus ou moins athlétiques et éduqués, il en est d'autres qui soulignent bien davantage, par les motifs d'iconographie funéraire convoqués, la nature principale ou le métier des personnes auxquelles hommage est rendu.

En Attique, il nous a été possible de déceler au moins une référence nette au caractère athlétique d'un défunt au travers d'un lécythe à fond blanc d'environ 440 av. J.-C., en provenance d'Athènes, conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston (**Culte I-19**). Le monument funéraire qui y est peint et auquel il a été fait allusion ailleurs dans ce travail, comprend dans sa partie haute deux petites figures, sculptées de part et d'autre de ce qui semble être une stèle. La figure de droite montre un homme nu, aux cheveux courts. Il est vu de face, à l'exception de sa tête, qui est tournée de profil à gauche. Si les détails de sa musculature, soulignés par le trait du peintre, nous font le considérer comme une figure d'athlète, le strigile placé dans sa main droite ne peut que nous le confirmer. La sculpture de droite, quant à elle, reprend les mêmes caractéristiques, en miroir, sauf qu'au lieu de tenir un accessoire en main, le jeune homme représenté porte sa main gauche à sa hanche. A cela s'ajoute l'iconographie du fronton juste en-dessous, qui arbore une scène de pugilat, sous les yeux de deux spectateurs. Bien que l'ensemble du monument paraisse difficile à prendre en compte comme correspondant à une composition sculptée réaliste des cimetières attiques du V^e s. av. J.-C.²²⁰, il est possible que les programmes iconographiques funéraires usités à l'époque aient pu à l'occasion faire référence au monde des athlètes.

Un registre iconographique dont il paraît en revanche plus aisé de témoigner, tant les exemples sont légions, est celui du défunt vu comme un guerrier.

L'exemple attique qui se rattache à cette thématique et dont nous disposons dans notre corpus consiste en un lécythe à fond blanc de 430 av. J.-C. environ et qui est réalisé à la manière du Peintre d'Achille (**Culte I-16**). Y est représenté un monument funéraire composé d'une base, d'une stèle, et enfin, surmontant le tout, d'une statue funéraire montrant un jeune homme drapé dans son *himation*, une lance dans la main droite. L'univers guerrier est d'autant mis en exergue qu'un homme peint à droite de la tombe, visiteur ou épiphanie du mort, est montré avec la panoplie militaire (cuirasse, casque, bouclier et lance).

²¹⁹ Pour **Culte I-80**, nous sommes en présence d'un défunt vu comme un jeune homme idéal. A la fois musicien et donc éduqué (cithare), vainqueur (palme), chasseur (chien) et montré dans la nudité des athlètes.

²²⁰ KURTZ 1975, p. 210.

Quelques décennies plus tard, nous retrouvons de la même façon des statues funéraires décrivant des militaires en Apulie. Pour exemple, une hydrie à figures rouges conservée au Musée du Louvre et qui montre une composition dans la même veine que celle du lécythe attique que nous venons de voir (**Monument I-30**). Le monument s'y compose de hauts degrés superposés qui conduisent à une statue de jeune homme nu, tête de profil à gauche et jambe gauche fléchie vers l'arrière, en une position décontractée. Sa main gauche est portée à sa hanche, tandis que de la droite il tient une lance.

Le troisième et dernier vase que nous prendrons en compte pour ce point précis, constitue un exemple plus récent (fin du V^e s. av. J.-C.) et propose une statue funéraire de réalisation plus ambitieuse. Il s'agit d'une amphore conservée à Tarente et attribuée au Peintre de Gravina (**Culte I-67**). Le jeune homme représenté ici est certes nu, mais porte tout de même une *chlamyde*. Sa jambe droite est déportée sur le côté, alors que son visage est placé légèrement de profil à droite. De sa main droite, il tient un bouclier placé à son côté et de la gauche, il soutient un casque qu'il semble regarder. Enfin, une bande barrant son torse indique le baudrier d'une arme.

Les nombreux *naïskoi* que nous voyons peints dans notre corpus proposent également une thématique guerrière d'iconographie, avec quelques variantes que nous allons tenter de passer en revue.

Le premier exemple céramique que nous prendrons en compte est un cratère à volutes attribué au Peintre Gioia del Colle, daté du milieu du IV^e s. av. J.-C. (**Culte I-99**). Le motif exploité à l'intérieur du *naïskos* consiste en un jeune homme nu, exception faite de son *himation*, qui entoure son corps de manière très sophistiquée. Il est représenté de profil à droite, un bouclier placé devant lui (il le tient de la main gauche) et une lance disposée en diagonale dans sa main droite. Enfin, geste que nous ne trouvons que chez les serviteurs et les guerriers décontractés, il croise une jambe. Nous avons en substance les accessoires parmi les plus évocateurs en ce qui concerne le monde des soldats et de fait les plus courants : une lance et un bouclier.

C'est une lance que nous voyons encore dans la main droite d'un homme représenté dans un *naïskos* sur un cratère à volutes du Peintre de Copenhague 4223, du milieu du IV^e s. av. J.-C. toujours (**Culte I-92**). Un autre objet lui est associé, qui ne laisse pas de doute quant à la thématique iconographique : il s'agit d'un casque, montré comme suspendu au plafond du petit temple. Comme de nombreuses figures masculines déjà entrevues, la nudité est de mise, hormis la *chlamyde*. Le corps du défunt ainsi matérialisé est placé de trois-quarts à droite, la jambe droite étant légèrement fléchie vers l'arrière et la tête de cet homme étant, elle, entièrement de profil. De sa main gauche, le soldat tient, et c'est là tout l'intérêt de cette

scène, un cheval à son encolure. L'animal est peint de sorte à donner un effet de mouvement – la jambe avant droite et la jambe arrière gauche se soulèvent – qui rend la composition très dynamique et met bien en exergue l'envie de montrer un homme dans ses activités de vivant. Si elle est placée de profil, la monture tourne pourtant sa tête vers son maître, ce qui ajoute une impression de connivence entre l'homme et l'animal.

Il est temps de parler également du fameux « Vase Hamilton », un autre cratère à volutes, vraisemblablement en provenance de Bari (**Culte I-84**). Conservé au British Museum, il date de 325 av. J.-C. environ et est attribué au Peintre de Baltimore, artiste majeur du dernier tiers du IV^e s. avant notre ère et grand représentant du style orné apulien²²¹. Ce vase du tout début de l'époque hellénistique présente un schéma très semblable à celui du vase précédent, si ce n'est que le sens en est inversé. L'homme et le cheval, qui ne regarde en revanche pas son maître, sont tournés vers la gauche. Les particularités de la composition consistent en la présence, dans le champ, des jambières du défunt, dont une partie est visible derrière lui, ainsi que d'une couronne tenue dans sa main droite. A cette composition s'ajoute enfin la présence, juste au-dessus de l'arrière-train du cheval, d'une cuirasse. Tous les éléments dont nous avons parlé sont peints en blanc, à l'instar de l'encadrement architectural de premier plan, de sorte à imiter la pierre ou le stuc. Tous sauf quelques éléments secondaires comme la *chlamyde* de l'homme, le harnais du cheval et l'intérieur de la cuirasse, qui sont rehaussés de pourpre. En ce qui concerne la cuirasse, cette couleur permet un effet de perspective qui plaide à nouveau pour la représentation d'un objet en trois dimensions.

Nous évoquerons pour finir un vase attribué au même peintre, bien que légèrement antérieur, puisque daté de 340-320 av. J.-C., pour montrer la possible convocation de tous les accessoires de la panoplie guerrière dans l'iconographie des monuments funéraires. Le vase en question est un autre cratère à volutes, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, sous le n° d'inventaire 94 (**Monument I-40**). L'homme est cette fois assis, mais toujours nu à l'exception de sa *chlamyde*. Les accessoires sont, en effet, pléthore, puisque le soldat s'accoude à un bouclier, tient dans sa main gauche un casque, que sa cuirasse est en appui sur sa cuisse gauche et enfin que, dans le champ, sont visibles également l'épée et les jambières de cet homme, tout comme un probable pétase.

Ce choix d'exemples, qui souligne déjà amplement la récurrence de la thématique guerrière dans l'art funéraire en Italie du Sud, est sans compter les stèles que nous allons également étudier par la suite et où des accessoires apparaissent sans recours à la figure humaine, ni les monuments funéraires où des soldats apparaissent accompagnés d'autres personnes et que

²²¹ WILLIAMS 1999², p. 129.

nous verrons de même.

Pour en revenir aux figurations d'hommes sur les monuments en général, il apparaît également, à l'instar des femmes, que ceux-ci soient représentés accompagnés et notamment par des serviteurs.

Le schéma de représentation peut d'ailleurs être très similaire à ceux que nous avons vus pour les femmes, à l'image d'un cratère à volutes apulien du milieu du IV^e s. av. J.-C., attribué au Peintre de Copenhague 4223²²² (**Culte I-64**). Ce vase montre un *naïskos* dont le programme iconographique s'apparente à un jeune homme enveloppé dans son manteau, qui regarde vers la gauche tandis qu'il s'appuie contre la paroi de la stèle et croise les jambes. Il tient un bâton dans la main gauche et de la droite, il fait le geste de toucher la tête d'un petit serviteur, placé à gauche de la composition. Lui aussi croise les jambes. Enfin, il lève la tête en direction de son maître, à qui il présente un long coffret. Une couronne est également suspendue dans le champ, au-dessus de la tête du serviteur. Le défunt est donc une fois de plus montré dans son quotidien d'autrefois, en une scène qui n'est pas sans exprimer de la tendresse, de par l'élan du jeune homme vers son serviteur, ce que nous n'avons pas décelé dans la sphère féminine.

Pour rester dans le même registre, mais envisager un autre type de schéma iconographique, moins répandu au travers des représentations, nous étudierons encore un cratère à volutes apulien dû au Peintre de Ganymède et réalisé au tout début de l'époque hellénistique (**Culte I-102**). Cette fois, le défunt est assis et n'a pas l'apparence d'un jeune homme, car barbu et portant les cheveux longs lâchés. Son manteau pourpre lui enveloppe tout le bas du corps. Dans sa paume gauche, il tient une corbeille, tandis que de son poignet droit il maintient contre lui un long bâton. A ce défunt peint sur la gauche fait face un jeune serviteur imberbe. L'adolescent est entièrement nu. Dans sa main droite il tient une situle et dans la gauche un aryballe. Entre les deux figures masculines, au pied de l'homme barbu, on aperçoit également un lécythe. Si l'aspect de l'homme et le vase rituel qu'est la situle font penser à la possible évocation d'un prêtre ou d'un personnage religieux, la présence d'une cuirasse est en revanche plus difficile à comprendre en association avec cette iconographie. Il s'agit d'un motif courant sur les vases du Peintre de Ganymède montrant des *naïskoi*²²³, qui semble toujours vouloir les représenter contenant de nombreux objets²²⁴. La cuirasse y est toujours montrée accrochée au plafond du *naïskos*, entre les personnages, au nombre de deux sur le

²²² Le peintre en question a été nommé d'après ce vase en particulier, puisque conservé à Copenhague (inv. 4223).

²²³ Voir aussi, par exemple, un cratère à volutes conservé à Bâle (Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, inv. BS 24 – fig. 224 in DENOYELLE et IOZZO 2009, p. 155).

²²⁴ TRENDALL 1989, p. 95.

vase que nous considérons. Si les figures sont peintes en blanc, pour montrer leur appartenance au programme sculpté de la stèle, la cuirasse est en revanche rehaussée d'une couleur marron-dorée, qui imite le métal²²⁵.

Les défunts n'étaient pas pour autant représentés qu'avec des serviteurs lorsqu'ils étaient montrés accompagnés dans l'iconographie des monuments funéraires. Pour établir ce nouvel état de fait, nous recourrons à un autre type de source iconographique, celui des stèles funéraires en pierre. Il est, en effet, au moins une stèle dont les motifs nous intéressent à ce propos. Ce monument, conservé au British Museum et daté du IV^e s. av. J.-C., nous donne à voir une loutrophore sculptée devant laquelle prend place un sphinx double à tête unique (**Monument II-7**). Le relief présenté sur cette stèle imite les vases en pierre qui pouvaient eux aussi servir de marqueurs de tombes et par là même de monuments funéraires. Cette loutrophore est historiée, d'où son intérêt pour notre propos. La scène présentée sur la panse du vase sculpté sur cette stèle attique place deux hommes côte à côte. La thématique guerrière est à nouveau présente, puisque ces deux hommes sont vêtus comme des soldats, avec boucliers et casques. Tous deux se serrent la main, un geste connu de l'iconographie grecque et que l'on nomme la *déxiôsis*.

Le même geste unit un jeune homme et un homme plus mûr²²⁶ sur une autre loutrophore en relief sculptée sur une stèle funéraire d'époque classique en provenance d'Athènes, conservée au Fitzwilliam Museum de Cambridge (**Monument II-9**). Nous prenons en compte cet exemple pour signaler la présence, en plus d'un couple de figures masculines, d'animaux, car chacun de ces hommes est accompagné d'un chien. Une preuve supplémentaire de l'intégration fréquente des motifs animaliers dans l'iconographie funéraire.

La dernière stèle présentant deux hommes ensemble que nous voudrions inclure dans cette étude est visible au Musée du Louvre et a été trouvée entre Athènes et le Cap Sounion (**Monument II-6**). Fabriquée à partir de marbre pentélique, on la date de 370 av. J.-C. environ. Le vase qui y est sculpté consiste également en une loutrophore, sur la panse de laquelle sont visibles deux hommes. Contrairement aux autres stèles que nous venons de prendre en considération, les deux figures ne se trouvent pas debout. L'une des deux est, en effet, assise, à l'instar de ce que nous connaissons pour les larges stèles funéraires attiques d'époque classique qui ne mettent pas en abyme un autre marqueur funéraire, un autre monument, mais se contentent de constituer le seul monument et d'arborer un décor qui leur est propre. La personne debout est un jeune homme, gravé dans le marbre sur la droite, et

²²⁵ TRENDALL 1989, p. 97.

²²⁶ Celui de gauche semble barbu et est enveloppé dans son *himation*, tandis que celui de droite est entièrement imberbe et nu, son manteau reposant sur son avant-bras gauche.

celle assise est un homme d'un certain âge, au vu de sa barbe et surtout du bâton qu'il tient en main. Tous deux se serrent également la main.

Nous ne multiplierons pas les exemples de couples masculins, mais nous nous concentrerons dès lors sur la *déxiôsis*, un geste apparu dans le troisième quart du VII^e s. av. J.-C.²²⁷ et qui se rencontre fréquemment dans les reliefs funéraires de Grèce propre et en particulier attiques de l'époque classique²²⁸. La signification de cette poignée de main a longtemps été sujette à débat et ses différentes acceptions ont notamment été passées en revue en 1951 par K. Friis Johansen²²⁹, lequel soulignait avant tout l'idée d'union et celle d'un lien entre les vivants et les morts en particulier. En effet, si l'on considère les nombreuses stèles funéraires attiques où deux personnes se serrent la main, toute une partie d'entre elles montrent un des protagonistes debout, tandis que l'autre est assis. On a voulu voir dans les personnes assises les défunts et dans les personnes debout les vivants, ce geste effectué entre eux symbolisant l'adieu. L'idée que la *déxiôsis* soit le symbole de l'adieu à un être cher était déjà défendue par O. Benndorf, en 1879²³⁰. Sur les monuments funéraires telle qu'une stèle de femme conservée à Berlin (**Monument II-10**), il est fort possible que la personne assise soit la défunte. En effet, sa position fait qu'elle est mise en exergue dans la composition. De plus, la servante à l'arrière-plan et l'homme placé debout à gauche ont leur attention dirigée vers elle, tout comme le bébé qui rampe à ses pieds, cherchant à entrer en contact avec cette femme. Dès lors, il paraît assez aisé d'imaginer que la *déxiôsis* y est un geste d'adieu entre les vivants qui restent et la défunte.

Le problème réside dans le fait que sur d'autres stèles d'époque classique, aucune des figures n'est représentée assise. Pour autant, la distinction semble encore possible sur une stèle comme celle de Kléoménès, découverte au Pirée et conservée au Musée national d'Athènes (**Monument II-11**). Bien que les trois protagonistes soient debout, l'homme sculpté sur la gauche attire toute l'attention. Non seulement le second homme barbu de la composition lui sert la main, mais surtout une petite fille, représentée au centre, fait également un geste dans sa direction, comme pour elle aussi lui serrer la main. De la même façon que tout un chacun souhaite dire au revoir ou faire un signe à un ami ou un proche qui prendrait congé d'une assistance. Le défunt doit donc bien être l'homme sculpté sur la gauche, à l'instar des nombreuses figures assises, généralement féminines, des autres monuments funéraires. Cet homme se distingue des autres figures par sa taille plus imposante, ainsi que de l'autre homme

²²⁷ NEUMANN 1965, p. 49-58.

²²⁸ A partir de 450 av. J.-C., ce geste commence à être utilisé pour les figures de simples mortels et dans divers contextes qui ne sont pas uniquement funéraires (mariage, politique, etc.) – cf. DAVIES 1985, p. 628 et s.

²²⁹ FRIIS JOHANSEN 1951, voir notamment p. 29, 54-60, 139, 149-151, 158-159, 164.

²³⁰ Cf. « Relief einer attischen Grabvase », *AM* 4, p. 183-186 (mentionné in WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 12).

par la disposition de son manteau, qui lui couvre les deux épaules. Quant à savoir qui sont les deux autres personnes représentées avec cet homme, il existe notamment un article de M. Xagorari-Gleissner qui propose une interprétation, celle d'y voir le geste entre les deux hommes comme un indice d'accord²³¹ établi entre eux et que la figure féminine soit alors à considérer comme une « épiclère »²³². Les deux hommes correspondraient alors au père défunt de la jeune fille à gauche, serrant la main au fiancé de celle-ci²³³, placé à droite et sous la protection duquel se trouve la jeune fille désormais. Il est aussi possible d'envisager dans ce cas que le beau-père de la jeune fille soit le commanditaire de ce monument²³⁴ et de son iconographie bien particulière.

Il est en revanche de nombreux exemples où deux personnes se font face et se serrent la main, sans que l'on puisse affirmer aisément que le défunt est l'une ou l'autre. Tous deux peuvent être décédés, qui plus est, et le monument marquer leurs deux sépultures tout à la fois. Le cas se présente avec une stèle comme la stèle du IV^e s. av. J.-C. en provenance de Salamine et conservée aujourd'hui à la Glyptothèque de Munich appartenant à notre corpus et qui montre une *déxiôsis* entre deux hommes barbus (**Monument II-12**). Le fait que ces hommes puissent tous les deux être morts est ici à écarter, car la stèle ne porte qu'un nom. Dans cette optique, nous ne pouvons qu'émettre une hypothèse, à savoir que l'homme le plus couvert par son manteau pourrait être le défunt en question.

Notons aussi que dans la recherche d'une distinction entre figures des défunts et figures des vivants dans l'iconographie funéraire, certains se sont heurtés au problème des lécythes à fond blanc, sur lesquels on a parfois voulu reconnaître une épiphanie du mort, sans pour autant que la *déxiôsis* soit usitée. Nous dirons alors simplement que cet état de fait prouve bien que le geste de se serrer la main, comme nous le verrons encore d'une autre manière ci-après, n'est pas sans nuances, ni d'une explication aisée. D'autant que, contrairement à ce que nous pouvons lire chez G. Davies²³⁵ ou encore, de façon cependant plus nuancée, chez D. Kurtz et J. Boardman²³⁶, les scènes de *déxiôsis* ne sont pas totalement absentes des lécythes à fond blanc attiques, puisqu'il existe au moins une exception, en ce qui concerne un vase de la deuxième moitié du V^e s. av. J.-C. appartenant à la collection antique – trop souvent négligée – du Petit Palais / Musée des Beaux-Arts de Paris (**Culte I-88**).

²³¹ « Die Dexiosis war unter anderem auch ein Vertragsgestus » (XAGORARI-GLEISSNER 2007, p. 53).

²³² « A Athènes, lorsqu'il n'y avait plus de fils ou de petit-fils dans la famille, c'était la fille aînée qui devenait *épikleros*, au sens où, ne pouvant hériter elle-même, elle en faisait bénéficier sa progéniture mâle qui était, elle, apte à hériter. Sur les reliefs cités, l'Athénien prévoyant a mis sa fille et son héritage en de bonnes mains » (XAGORARI-GLEISSNER 2007, p. 57).

²³³ XAGORARI-GLEISSNER 2007, p. 55.

²³⁴ XAGORARI-GLEISSNER 2007, p. 55.

²³⁵ DAVIES 1985, p. 629.

²³⁶ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 138.

Si la *déxiôsis* est cependant bien à envisager comme un geste d'adieu au travers de certains des monuments funéraires grecs de l'époque classique, telle n'est pas là son unique signification car, pour rester dans le contexte funéraire uniquement²³⁷, il est manifeste qu'il peut également signifier les retrouvailles dans l'au-delà. Cette thèse, déjà mise en lumière par F. Ravaisson en 1875²³⁸, est appréhendable au travers de notre corpus grâce au fameux cratère de la *Nekyia*, un vase de 450 av. J.-C. environ, conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (**Prothésis I-41**). Offrant une vision de l'au-delà, ce cratère en calice présente notamment une scène que nous avons isolée dans la fiche correspondante de notre catalogue par l'intermédiaire d'un relevé tiré d'un article de J. Bazant. Ce que nous y voyons est une défunte, peinte sur la droite. Il s'agit d'une défunte, car elle porte encore autour de sa tête la mentonnière parfois placée pour garder les mâchoires d'un mort bien fermées. Dans sa main gauche, elle tient un alabastré dont un vivant lui a sans doute fait l'offrande à sa tombe²³⁹. Confiante et apaisée, elle serre la main d'un homme venu à sa rencontre et que tout pousse à considérer comme un proche décédé auparavant.

Quelle que soit la nuance de la symbolique de la *déxiôsis*, il est incontestable qu'elle implique une forte union et qu'il s'agit d'« un geste solennel, non galvaudé comme aujourd'hui » pour reprendre les mots de B. Holtzmann dans un ouvrage récent²⁴⁰. S'y associent les notions d'affection et de séparation, voire de retrouvailles dans certains cas. Et puis, utiliser dans l'iconographie funéraire un geste relevant autant d'une dynamique de mouvement que celui-ci est peut-être aussi, consciemment ou non, une manière de « contrer » la mort qui fige et annihile tout, d'insuffler de la Vie dans cette dernière représentation d'un être, d'exprimer « la captation du temps dans un moment dont on aurait souhaité qu'il fût éternel », comme l'écrivit G. Hoffmann²⁴¹.

Nous terminerons avec ce motif emblématique en disant qu'il s'agit d'un geste assez fort et rendant la composition assez harmonieuse pour qu'il ait perduré jusqu'à aujourd'hui, sous une forme plus ou moins proche du schéma d'origine, au travers de certains monuments funéraires de la Grèce moderne (**ANNEXE XXIV**). Ces exemples très récents eux-mêmes reflètent les nuances à donner au geste de se serrer la main ou de se toucher le bras. En effet, la stèle de gauche évoquerait assez bien un adieu, entre une femme en position assise, comme celles que

²³⁷ Ce geste est, en effet, également décelable dans les univers mythologique, marital et judiciaire (DAVIES 1985, p. 627-628).

²³⁸ « Vase funéraire attique », *Gazette archéologique* 1, p. 21-25 (mentionné in WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 12).

²³⁹ Ce qui souligne l'importance donnée aux offrandes faites aux morts, dont on pense que ces derniers vont vraiment pouvoir bénéficier, à un certain niveau.

²⁴⁰ HOLTZMANN 2010, p. 91.

²⁴¹ HOFFMANN 1992, p. 334.

l'on considérerait défuntes dans l'Antiquité, et un homme et un enfant debout, qui semblent être les vivants qui restent et vont se trouver séparés de cette femme. La femme touche de plus le bras de l'homme, en un geste dans lequel on peut lire de l'affection, tout comme une tentative de rester en contact le plus longtemps possible. Quant au monument funéraire de droite, s'en dégage avant tout une idée de tendresse, d'union.

γ. Couples et groupes

Jusqu'à présent, nous n'avions considéré que les couples de figures de même sexe, à savoir deux femmes ou deux hommes représentés ensemble dans un décor de monument funéraire. Dans cette partie, nous allons nous attacher à voir tout d'abord les motifs de couples hétérogènes, c'est-à-dire composés d'hommes et de femmes, présents dans l'iconographie, puis dans un second temps nous prendrons en compte les compositions de groupes. Un petit choix d'exemples céramiques et de reliefs tout à la fois servira à asseoir notre propos.

Le premier support de représentation auquel nous nous intéresserons est une hydrie apulienne à figures rouges, datée entre 360 et 340 av. J.-C. et attribuée à l'atelier du Peintre de Varrese (**Culte I-72**). La scène présentée est une fois de plus celle d'une visite à la tombe. Le monument funéraire consiste en un très imposant *naïskos*, dont la largeur nécessite une colonne médiane de soutien et qui est surmontée par un motif de sirène. A l'intérieur de la stèle sont peintes deux personnes : une femme, dont les cheveux sont retenus en chignon à l'arrière de sa tête, sur la gauche et un homme, dont les cheveux sont courts, sur la droite. De même que l'encadrement architectural, ces silhouettes sont rehaussées de blanc, pour imiter la pierre constitutive de l'ensemble, cependant que des ajouts de couleur animent leurs draperies respectives. Cette polychromie est typique des plus larges des vases décorés par cet atelier et a d'ailleurs pu inspirer la création du style de Gnathia à cette même période²⁴². Ici le couple est présenté debout, la colonne centrale servant à isoler chacune des figures pour une meilleure mise en lumière de chacune d'elle. Il n'y a pas d'union entre les personnages, car le motif de la *déxiôsis* n'a pas été retenu par le peintre. L'homme lève cependant son bras droit et présente sa paume de main, ce qui peut faire songer à une poignée de main à venir, une possible *pré-déxiôsis*, ou éventuellement symboliser la parole, ce qui ferait de nos deux figures des personnages en lien malgré tout, mais de façon très subtile.

Un deuxième exemple céramique nous permettra de considérer une disposition très différente d'homme et de femme dans un même décor. Il s'agit d'un cratère à volutes de 320 av. J.-C. environ, dû au Peintre de Capodimonte (**Culte I-34**). Le côté du vase qui nous intéresse est

²⁴² TRENDALL 1989, p. 84.

celui présenté à gauche sur la fiche correspondante de notre catalogue et dont nous présentons un détail en annexe (**ANNEXE XXV**). La scène prend également place dans un *naïskos* très large, dont la composition forme un ensemble ambitieux. L'homme, peint sur la droite, est cette fois montré comme un soldat que son cheval accompagne. La femme est, elle, placée à gauche. Ses cheveux sont coiffés en chignon, elle est vêtue d'une tunique à motif vertical central en damier et tient dans sa main gauche une situle. L'homme porte quant à lui des bottes, une cuirasse, une *chlamyde* et un *pilos*. Non seulement les figures sont traitées en rouge, mais aussi l'arrière-plan du *naïskos*, tandis que le peintre a agrémenté de blanc, outre le cadre architectural de premier plan, certains détails de la composition, à savoir les chaussures de la femme, la cuirasse de l'homme, ainsi que son cheval.

En dehors du fait qu'un animal soit ajouté au motif du couple présenté dans une scène de départ de guerrier, cet exemple témoigne d'un autre principe d'union encore que la *déxiôsis*. En effet, la femme et l'homme sont ici liés par le vase, un canthare, dont ils tiennent chacun une anse.

Nous changeons de support pour envisager le motif du couple au travers des stèles funéraires attiques, pour une majorité contemporaines des vases italiotes que nous venons de considérer. En effet, plusieurs stèles du V^e et surtout du IV^e s. av. J.-C. présentent des reliefs de loutrophores en particulier qui imitent les grands vases en pierre pouvant servir à marquer les tombes à cette époque et donc constituer des monuments en eux-mêmes.

La première des deux stèles que nous étudierons provient d'Athènes (**Monument II-13**). Elle mesure 1,61 mètres de haut et serait peut-être datée, mais cela sans certitude, du V^e s. av. J.-C.²⁴³ plutôt que du IV^e s. av. J.-C. Le vase en relief qui nous concerne est la loutrophore centrale et non les lécythes placés sur les côtés, car si nous avons là la vision d'une loutrophore-marqueur funéraire, les vases plus petits sur les côtés, que soutiennent des sphinx, font allusion aux offrandes déposées à proximité du marqueur-monument et ne constituent pas eux-mêmes des monuments funéraires. Sur la panse de la loutrophore sont représentés deux personnes : une femme sculptée à gauche et un homme sculpté à droite. Tous deux sont debout et se serrent, comme souvent, la main.

C'est à un schéma semblable que nous avons affaire sur la stèle funéraire de Teisarchidès, datée du IV^e s. av. J.-C. et découverte à Myrrhinonte, en Attique (**Monument II-14**). Sur la loutrophore qui s'y trouve en relief sont visibles une femme et un homme, tous deux debout et se serrant la main. Dans sa main gauche, le jeune homme tient un bâton court, peut-être un

²⁴³ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 134.

*lagobolon*²⁴⁴. Ce qui s'ajoute au motif est la présence à nouveau d'animaux, à savoir deux chiens. Placés près de l'homme, l'un d'entre eux lève la tête, tandis que l'autre l'incline vers le sol. Si le bâton que tient le jeune homme est bien un *lagobolon*, ceci associé à la présence des chiens désignerait le défunt comme un chasseur. Il s'agit, en effet, d'une stèle d'homme, mais sans inscription ou contexte de découverte, il nous semble possible d'envisager aussi que lorsqu'un animal est présent dans les scènes qui se réfèrent à des décors de monuments funéraires, la personne en direction de laquelle il regarde soit à envisager comme étant le défunt ou la défunte.

Nous envisagerons enfin, toujours au travers des sources iconographiques, quelques exemples de composition de groupe visibles sur les monuments funéraires représentés. La notion de « groupe » implique ici que plus de deux figures humaines sont mises en présence.

Il faut à nouveau nous tourner vers la céramique italote pour obtenir un apport d'informations. Ainsi, sur un cratère à volutes du Peintre de Baltimore, conservé au Museum of Art de Toledo (**Monument I-42**)²⁴⁵, nous voyons plusieurs personnes apparaître sur un monument funéraire. Comme souvent sur les vases de cette région, le marqueur de tombe consiste en un large *naïskos*. Hormis quelques accessoires peints dans le champ, l'iconographie funéraire employée ici fait appel, de gauche à droite, à un homme, une femme et une servante. L'homme est assis et tient un bâton. Il est en contact avec la femme debout près de lui dans le sens où celle-ci lui touche le bras, ce que nous pouvons voir comme une variante de *déxiôsis*. Enfin, sur la droite, une figure féminine d'échelle réduite se charge de porter un éventail, dont on imagine qu'il sert au confort de la femme présente à ses côtés, tout ceci désignant bien cette personne comme une servante.

Ce schéma typique de groupe, un couple accompagné d'une personne servile (quel que soit le sexe des uns et des autres), n'est pas pour autant décelable qu'à travers les exemples céramiques, mais également dans la sculpture, par l'intermédiaire des stèles funéraires.

Si nous prenons par exemple la stèle de Télésiphron et Athénodoros, un monument du IV^e s. av. J.-C. découvert au Pirée (**Monument II-15**), le même schéma est visible sur la panse de la loutrophore qui y est sculptée, soit deux figures principales et une figure qui paraît avoir une position secondaire. Le couple est cette fois-ci composé de deux hommes. Ils sont debout, tous deux enveloppés dans leurs manteaux. Le premier est un homme barbu, plus âgé que le second, un homme imberbe, et tous deux sont liés par une poignée de mains. Vient ensuite une figure masculine de petite taille, qui porte une tunique courte et tient par une lanière ce

²⁴⁴ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 54, 126.

²⁴⁵ Le côté du vase concerné est celui reproduit sur la gauche de notre fiche de catalogue.

qui semble être un *aryballe* dans sa main droite, soit un serviteur. Sur cette stèle et sur le vase vu précédemment, nous trouvons donc un même schéma iconographique, cependant que chacun des exemples fait varier les sexes, les positionnements et les accessoires des protagonistes.

Ce dont nos autres considérations iconographiques nous ont déjà convaincus et qui se retrouve possiblement aussi dans les compositions de groupe est l'intégration d'animaux à la scène. Nous pouvons nous en rendre compte avec la stèle funéraire de Panaïtios, qui mesure 1,25 mètres et est conservée au Musée national d'Athènes (**Monument II-16**). Cette stèle du IV^e s. av. J.-C. a la particularité de présenter, sur son relief de loutrophore, trois figures masculines, mais aussi et surtout un cheval. En effet, le relief nous présente une *déxiôsis* entre un jeune homme avec deux lances en main, accompagné de son cheval, et un homme barbu enveloppé dans son *himation*, suivi d'un enfant. L'animal, de par sa nature, prend place sur près des deux tiers de la panse de la loutrophore. De plus, le sculpteur lui a donné de l'importance en éloignant les deux figures se serrant la main, si bien que la majestueuse tête du cheval se place entre les têtes des deux hommes, ce qui, avec les lances toutes ensemble, la fait apparaître au centre de la composition. Le défunt devait être le jeune homme sur la gauche, dont on a souhaité souligner les qualités de soldat.

Nous laisserons là les groupes avec une ultime stèle attique, toujours du IV^e s. av. J.-C. et que nous avons déjà étudiée pour les représentations d'offrandes (**Prothesis II-11**). Une fois de plus, une loutrophore est sculptée au registre principal de la stèle. Sur sa panse, le relief nous présente trois personnages féminins, mais au lieu de les exposer dans leur quotidien ou de mettre en exergue une *déxiôsis*, celui-ci figure une scène de visite à la tombe. Le doute n'est pas de mise, puisque nous voyons deux femmes à gauche et une jeune fille à droite de part et d'autre d'un grand vase. Ce dernier est une loutrophore, autour de l'anse de laquelle la figure de droite est en train de nouer une bandelette. Les femmes sur la gauche apportent des objets difficiles à identifier, d'autres offrandes sans doute. Nous avons donc affaire, qui plus est, à une triple mise en abyme, celle d'un monument funéraire (stèle) sur lequel est représenté un monument funéraire (loutrophore 1) qui montre une représentation de monument funéraire (loutrophore 2). Il eût été jubilatoire que le sculpteur aille jusqu'à décorer le troisième de ces marqueurs, mais en dehors d'une possible ligne horizontale médiane, il nous semble qu'il n'y ait rien à distinguer à ce niveau-là.

δ. Figures mythologiques anthropomorphes

Au travers des représentations, il est possible de reconnaître des personnages que nous avons classés dans la thématique de la figuration humaine, mais qui pour autant tiennent une place à

part, puisque pour une partie d'entre eux, il s'agit de figures mythologiques, et pour l'autre partie, de figures à demi-anthropomorphes seulement.

Parmi les entités mythologiques, nous avons pu en déceler trois, de sexe masculin, dont la présence s'explique d'ailleurs aisément en contexte funéraire.

Ainsi, sur un lécythe funéraire attique daté de 420 av. J.-C. et dont nous présentons le relevé seul dans notre catalogue, tant l'objet est en lui-même mal conservé (**Ekphora I-12**), ce sont les jumeaux Hypnos et Thanatos, respectivement dieux du Sommeil et de la Mort, que nous reconnaissons au couronnement de la stèle funéraire présentée. Ils constituent la thématique utilisée pour représenter une sculpture surmontant une stèle. L'aspect foncé des bottines du personnage de droite étant sans doute la référence à la polychromie couramment employée pour rehausser les productions artistiques grecques antiques et dont les traces ne sont pas toujours faciles à déceler sur les vestiges qui nous sont parvenus. Quoi qu'il en soit, l'identification de la scène ne pose pas problème ici, car ces deux personnages masculins sont ailés et l'un des deux barbu. Ils sont de plus placés de chaque côté d'un corps dont ils se saisissent, exactement comme nous l'avons vu auparavant sur d'autres lécythes funéraires²⁴⁶, tout comme sur le fameux cratère d'Euphronios avec le défunt Sarpédon (**Ekphora I-6**), mais où les frères étaient montrés devant des monuments funéraires et non comme appartenant à l'iconographie propre de ceux-ci. Ce que nous voudrions encore souligner par rapport à cette scène (**Ekphora I-12**) est l'attention portée à cette sculpture de couronnement par tous les participants, qui semblent être tous trois de sexe féminin²⁴⁷. Nous pourrions y voir la mise en exergue par le peintre d'un sujet ambitieux et rare dans la sculpture funéraire, ou encore une référence à la qualité d'exécution des monuments de cette époque.

Avant que de laisser là le motif d'Hypnos et Thanatos, il convient de relever l'ambiguïté qui émane d'une scène peinte sur un lécythe funéraire du milieu du V^e s. av. J.-C., conservé dans une collection privée suisse (**Culte I-70**). En raison de sa mauvaise conservation, nous ne pouvons savoir si l'hydrie qui nous présente, de façon très schématique, un décor impliquant également Hypnos et Thanatos, était peinte posée sur les degrés dont nous apercevons encore une petite partie sur la droite. Si tel était le cas, tout porte à croire que ce motif imitait une offrande céramique, telle qu'on en déposait à proximité ou sur les monuments funéraires. Dans le cas contraire, il est tout à fait possible que ce motif se réfère à un décor peint, voire sculpté, de vase, comme on en rencontre souvent sur les stèles (**Monument II-6, Monument II-4, Prothésis II-10, Prothésis II-11**). Nous tenions à prendre tout de même en compte cet

²⁴⁶ **Ekphora I-5, Ekphora I-9, Ekphora I-11, Culte I-100, Ekphora I-10.**

²⁴⁷ Nous disons qu'il semble, car de la figure de droite, il ne reste presque rien, mais Sir J. Beazley les identifie de la sorte (BEAZLEY ARCHIVE : 46170).

exemple pour montrer, le cas échéant, la mise en scène sur un autre support de la thématique des jumeaux mythologiques, ce cas nous permettant également d'énoncer une fois de plus l'ambiguïté de certaines représentations, dont le défaut de perspective, notamment, complexifie les interprétations.

La troisième figure masculine légendaire que nous avons distinguée, et dont l'association avec le monde funéraire est bien compréhensible, apparaît quant à elle sur une amphore longue italote au décor très raffiné, attribué au Peintre de l'Exposition de Virginie²⁴⁸ et conservée à Bâle (**Culte I-83**). Ce vase nous montre une scène de visite à la tombe où le monument funéraire est un *naïskos* large, mais pourvu de colonnes ioniques fines, le tout reposant sur une base au décor de volutes, bandes et points. L'iconographie de la stèle est exceptionnelle, dans le sens où elle met en présence un jeune homme torse nu, qui est assis et tient une lance, avec Hermès lui-même, qui lui attrappe le poignet. La figure mythologique est reconnaissable à son *kèrykéion*, qu'il tient sur son épaule gauche, à son pétase et à ses chaussures ailées. En dehors de cela, Hermès est de profil, entièrement nu, en appui sur sa jambe gauche et sa jambe droite tendue vers l'arrière, comme pour montrer l'élan vers le jeune homme. En contexte funéraire, nous nous attendons à voir un Hermès psychopompe, en particulier, ce qui est bien le cas ici, comme le prouve un jeu d'inscriptions placées au-dessus des têtes de chacun de ces hommes. Le personnage mythologique est ici bien dans son rôle de conducteur des âmes, puisqu'il « dit » au jeune homme de l'accompagner dans l'Hadès. Ce à quoi le jeune « répond » qu'il ne veut pas²⁴⁹. Des inscriptions de ce genre sont très rares, si bien que, comme l'écrit A. D. Trendall²⁵⁰, il est possible que cette scène fasse allusion au mythe de Sisyphe, un mortel rusé qui se refusait à mourir et qu'Hermès, envoyé par Zeus, dut finalement se résoudre à aller chercher de force dans l'une des versions du mythe²⁵¹.

Notons enfin que les figures mythologiques féminines ne sont pas absentes du programme iconographique des monuments funéraires, comme le prouve une loutrophore apulienne sophistiquée, voisinant le mètre et dont la panse s'intercale entre des godrons²⁵² imposants, conservée au Getty Museum de Malibu et qui présente une figure désignée comme étant Niobé à l'intérieur d'un *naïskos*, des loutrophores se trouvant de part et d'autre (**Culte I-89**). Niobé est représentée dans une position de *pudicité* très appuyée, qui signifie en fait toute sa peine. En regardant de plus près le bas de sa tunique, qui est peint en blanc, nous comprenons que le peintre a voulu représenter le processus de la pétrification de Niobé. Situation inédite

²⁴⁸ Virginia Exhibition Painter = V.E. Painter.

²⁴⁹ Les inscriptions étant totalement illisibles sur les représentations, nous nous fions à la traduction mentionnée in TRENDALL 1989, p. 102, qui indique « off to Hades » et « I won't ».

²⁵⁰ TRENDALL 1989, p. 102.

²⁵¹ Schol. Pindare, *Ol.* I, 97.

²⁵² DENOYELLE et IOZZO 2009, p. 145.

que de nous trouver face à la représentation d'un monument funéraire dont la pièce centrale sculptée est, pour ainsi dire, en cours de création. C'est pourquoi cet exemple est à mettre un peu à part, mais nous pouvons tout de même nous questionner sur le choix de cette thématique. On imagine que c'est en tant que parangon de la femme triste, voire de la pleureuse, que la figure de Niobé a été utilisée en contexte funéraire, puisqu'elle avait connu la tragédie de perdre ses sept filles et ses sept fils dans des conditions brutales. D'ailleurs Antigone, dans la pièce éponyme de Sophocle, se compare à Niobé dans son affliction la plus profonde²⁵³. D'un point de vue plus général, il est également possible d'y voir une métaphore de la mort²⁵⁴.

ε. Figures mythologiques hybrides

Parmi les créatures, les personnages non entièrement anthropomorphes qui, d'après les sources iconographiques, ont appartenu au répertoire décoratif funéraire, nous avons remarqué des figures respectivement de sphinge et de sirène.

Une sphinge surmonte, en effet, une stèle funéraire sur un lécythe athénien à fond blanc non attribué, daté de 470-460 av. J-C. (**Monument I-43**)²⁵⁵. La créature, assise de profil à gauche, est identifiable grâce à son corps de lion, ses ailes et sa tête de femme. Ses cheveux sont remontés en chignon à l'arrière de sa tête, tandis qu'un bandeau ceint tout entière celle-ci. Le motif du sphinx ou de la sphinge est utilisé en contexte funéraire comme symbole de gardien de la tombe, c'est pourquoi nous reviendrons sur cet exemple par la suite²⁵⁶.

Il est une autre figure encore, dont nous avons étudié la symbolique auparavant²⁵⁷, que nous avons pu reconnaître tout en haut d'un *naïskos* représenté sur une hydrie conservée à Tarente et attribuée au Peintre de Varrese (**Culte I-72**) – un peintre dont le nom provient de la tombe à hypogée de Canosa à l'intérieur de laquelle plusieurs vases de sa production ont été découverts – à savoir une sirène funéraire. Bien que nous ne puissions en avoir une vision détaillée, il est possible de repérer un motif dont les pattes, la queue et les ailes sont celles d'un oiseau, tandis que la tête est d'une autre nature, que nous devinons anthropomorphe. Cette description correspond bien à l'aspect que l'on donnait aux sirènes dans l'Antiquité. Placée au sommet d'un imposant *naïskos* – si imposant que ce modèle ne se contente pas de comporter des colonnes sur ses deux côtés, mais également d'en arborer une centrale en

²⁵³ Vers 832-833.

²⁵⁴ DENOYELLE et IOZZO 2009, p. 145.

²⁵⁵ Le cas se présente sur un autre lécythe : Athènes, NM 1885 (*ARV*² 744,40), cité in OAKLEY 2004, p. 146 (et voir n. 6, p. 244). Cf. BEAZLEY ARCHIVE : 209318 (pas d'image).

²⁵⁶ Voir *infra*, p. 396 et s.

²⁵⁷ Voir *supra*, p. 67 et s.

supplément – cet élément de la scène peinte imite une sculpture faïtière. Des sirènes sculptées au niveau du couronnement des monuments funéraires réels, il en existe de nombreux vestiges, comme nous l'avons vu (**Prothésis II-3, Prothésis II-4, Prothésis II-5, Prothésis II-6, Prothésis II-7, Prothésis II-10, Prothésis II-11, Prothésis II-12, Prothésis II-13, Prothésis II-14, Prothésis II-18, Monument II-12, Monument II-17, Monument II-18**). Ces exemples précis provenaient d'Attique ou de Béotie. Grâce au Peintre de Varrese, nous pouvons conclure que des sirènes ont également dû faire partie du répertoire de la sculpture funéraire d'Italie du Sud.

b. Iconographie n'intégrant pas la figure humaine

α. Végétaux

Les lécythes à fond blanc de l'Attique du V^e s. av. J.-C. nous montrent des monuments funéraires sur lesquels des décors de palmettes sont visibles. Ainsi, sur un vase attribué au Peintre de Beldam, pourtant assez abîmé²⁵⁸, nous voyons encore ce qui semble être un sarcophage surmonté d'une stèle sur laquelle apparaît distinctement un décor de palmette (**Monument I-26**). Ce motif s'apparente à un décor peint sur la stèle. En revanche, le rendu des deux petits motifs de chouettes, plus secondaires, est plus difficile à interpréter techniquement.

Le rendu d'une palmette peinte est un peu plus soigné sur un lécythe plus récent, haut de trente-sept centimètres et conservé à Boston (**Culte I-13**). La palmette est peinte au centre de la stèle. Elle est fournie et cerclée, comme une palmette de couronnement architecturée, ce qu'elle ne mime pourtant pas, car la stèle se poursuit au-delà et son sommet, dessiné au niveau de l'épaule du vase, comporte un autre motif de palmette, mais d'un tout autre type, double et très fin.

En Italie du Sud, les éléments végétaux qui ornent les monuments funéraires peints sur les vases du IV^e s. av. J.-C. ne ressemblent en rien à cela et ne tiennent pas la même place, lorsqu'ils sont les seuls motifs employés. Nous prendrons deux exemples également et parmi eux une amphore à figures rouges peintes attribuée au Peintre de Ginosa (**Culte I-103**). La tombe est signalée par un *naïskos*, qui arbore en son centre un très imposant décor végétal en rinceaux. Bien que l'on imagine que soit mimé ici un décor peint sur la stèle, l'hypothèse qu'il puisse faire référence à une vraie plante que l'on aurait faite pousser devant la stèle, bien

²⁵⁸ Il s'agit de l'un des plus anciens lécythes à fond blanc découvert (KURTZ 1975, p. 202).

que magnifiée par le trait du peintre, est à prendre en compte²⁵⁹.

Sur une hydrie à figures rouges conservée au British Museum et attribuée à l'entourage du Peintre de Darius ou à celui du Peintre des Enfers (**Monument I-44**), l'élément végétal représenté diffère totalement, puisqu'il s'agit d'un large plan d'acanthé, qui prend toute la surface intérieure du *naïskos*. Il est composé de plusieurs rangées de feuilles et, tout au sommet, d'une immense fleur montrée à la verticale. Si la majesté de cette plante correspond bien avec son développement réel dans la nature, les couleurs utilisées pour la représenter sont le rouge et le jaune, les deux seules couleurs que le peintre ait utilisé pour la totalité des éléments du vase, y compris les figures humaines. On aperçoit également, sur la base du monument, une rangée de motifs qui semblent être ceux de petites feuilles. Enfin, n'oublions pas les palmettes et semi-palmettes qui font référence aux acrotères des vrais *naïskoi*.

Nous dirons encore qu'il existe au moins une cratère à figures rouges d'Italie du Sud où, en lieu et place d'une statue funéraire anthropomorphe, se tiennent sur un haut podium deux pieds de feuilles d'acanthé superposés qui se terminent en une gigantesque palmette²⁶⁰. La réalité d'un tel monument, en particulier, est bien entendu difficile à appréhender.

Parfois, le monument ne supporte aucun autre motif que celui, imitant les vrais entablements sculptés, des palmettes (par exemple **Culte I-85**, **Culte I-98**), donc, mais aussi des feuilles d'acanthés (**Monument I-45**).

Il est enfin surprenant de constater que le motif des rosaces, sculptées ou peintes sur de nombreuses stèles funéraires à travers le monde grec antique, n'ait en revanche pas été exploité dans les représentations.

β. Animaux

Une iconographie impliquant des animaux n'a été possible à distinguer, pour notre période d'étude, que sur les documents iconographiques attiques du V^e s. av. J.-C. Nous mentionnerons d'abord un lécythe à fond blanc que l'on hésite à attribuer au Peintre d'Achille en personne et qui est visible au Metropolitan Museum of Art de New York (**Monument I-33**). Une scène de visite à la tombe est peinte sur ce vase. Le monument représenté consiste en une haute stèle, de largeur restreinte, qui est surmonté d'un motif de lièvre. Par comparaison avec les autres lécythes de notre corpus, nous admettrons que ce dernier imite lui aussi une sculpture de couronnement et non un animal en tant que tel. Le lièvre est présent

²⁵⁹ D'autant que la pratique de placer de vraies plantes aux abords et sur les tombeaux, et non pas seulement d'en graver dans la pierre, serait attestée pour Athènes au moins – cf. KURTZ 1975, p. 214. Le cas se présente d'ailleurs sans aucun doute sur un lécythe à fond blanc de notre corpus : **Culte I-63**.

²⁶⁰ British Museum, F 281 – voir CASSIMATIS 1998, fig. 8, p. 329.

dans l'art funéraire, que ce soit en rapport avec des individus masculins ou féminins. Les interprétations sont alors généralement celles d'une référence à la chasse ou à un cadeau amoureux pour les premiers et pour les seconds une allusion à l'animal de compagnie²⁶¹, de la même façon que nous rencontrons des motifs de petits chiens ou d'oiseaux. Il est cependant surprenant de découvrir dans nos rares exemples l'allusion à une sculpture de lièvre plutôt qu'une autre, car cet animal ne fait pas partie du panel représentatif des sculptures funéraires d'animaux de l'Attique de l'époque classique. Ce répertoire figuratif étant malgré tout assez varié, nous ne pouvons cependant que conclure, à l'instar de D. C. Kurtz, que « only the hare surmounting the stele suggests an artist with some imagination. Given the variety of animals in Athenian funerary art, there is no reason to think such a monument did not exist »²⁶².

En effet, les cimetières attiques ont fourni des sculptures gardiennes des tombes en forme de taureaux, de chiens, de panthères, de léopards, de chats ou encore de griffons, comme le conclut C. Vermeule dans son article intitulé « Greek Funerary Animals, 450-300 B.C. »²⁶³, qui précise aussi que l'animal favori entre tous était le lion. C'est justement de ce félin dont nous avons une représentation sur un autre exemple de lécythe funéraire attique présentant une tombe à décor animalier (**Culte I-63**). Sur ce vase de quarante centimètres de haut est peinte une stèle dont la hauteur correspond aux deux tiers de la femme approchant sur la gauche. Au sommet de ce monument, imitant sans doute une sculpture funéraire d'animal, trône une figure de lion, reconnaissable à ses pattes puissantes portées en avant, son museau assez rond et surtout à sa crinière symbolisée par plusieurs rangées de petits traits horizontaux dessinés au niveau du cou et du poitrail de l'animal. Nous reviendrons plus tard sur l'interprétation première de ces figures de lions²⁶⁴.

γ. Divers

Certaines tombes représentées sur les vases d'Italie du Sud présentent enfin un programme iconographique autre, qui relève de motifs plus isolés. Parmi eux, des accessoires relatifs au monde des soldats. Le cas se présente par exemple sur une amphore apulienne conservée au Getty Museum de Malibu (**Monument I-46**). La personnalité de guerrier du défunt y est évoquée par la présence d'une cuirasse à l'intérieur du *naïskos* représenté. En plus de celle-ci, une bandelette montrée comme accrochée à deux endroits complète l'iconographie. Nous ne pouvons cependant pas être sûr qu'il s'agisse de motifs peints ou sculptés, plutôt que de véritables accessoires.

²⁶¹ WOYSCH-MEAUTIS 1982, p. 61.

²⁶² KURTZ 1975, p. 216.

²⁶³ VERMEULE 1972, p. 59.

²⁶⁴ Cf. *infra*, « Protéger au moyen de l'iconographie ».

Sur une amphore à figures rouges du IV^e s. av. J.-C., attribuée au Peintre de Ginosa et conservée au Musée de l'Université de Pennsylvanie (**Culte I-91**), la référence à l'univers des soldats est traitée différemment. Nous y voyons un *naiskos*, de type très simple, posé sur une large base à décor de postes. Sa décoration intérieure se compose d'un casque et d'un bouclier. Le casque est comme pendu à l'architrave et le bouclier est placé à la verticale, comme adossé au montant droit du *naiskos*. Nous disons « comme » car, en effet, comment savoir si les motifs de casque et de bouclier imitent des décors peints ou sculptés, ou alors font référence à de vrais objets déposés dans la profondeur de la stèle ? Le savoir est impossible. On imagine que ces objets agrémentant la stèle font référence aux qualités guerrières du défunt²⁶⁵, bien qu'il ne faille pas tirer des conclusions trop hâtives quant au rapport entre le mort et le symbolisme de son environnement.

Un cratère à volutes en provenance de Tarente, daté des années 360-350 av. J.-C., nous permettra de faire le lien entre les motifs guerriers et ceux de vases (**Culte I-33**). En effet, sont visibles à l'intérieur du *naiskos* non seulement un bouclier de face, en partie haute, mais également une grande hydrie vue de profil, en partie basse. Ce que nous apercevons de l'iconographie de cette hydrie consiste en rinceaux et en une palmette, sa panse étant délimitée par des lignes et des motifs plutôt arrondis en partie haute et plutôt triangulaires en partie basse. Le bouclier, rond, se présente avec une rangée de points sur tout son pourtour et des ondulations bicolores partant de son centre sur tout le reste de sa surface. La question est à nouveau de savoir si ces accessoires relèvent de l'imitation d'un décor peint ou d'objets, symboliques, déposés à la tombe. Deux remarques nous mèneront à une conclusion. D'une part, la perspective du *naiskos* est très bien rendue, de sorte à ce que l'on prenne conscience de la profondeur de celui-ci et donc de la possibilité d'y placer des objets. Ensuite, le fait que la partie gauche du bouclier morde sur la paroi du *naiskos* finit de nous convaincre de la représentation en trois dimensions de celui-ci, et peut-être du vase en même temps, et donc de la volonté du peintre de faire allusion non à un décor peint, mais à de vrais objets déposés au centre du monument funéraire.

Bien qu'impliquant un vase également, la situation est différente avec une amphore à figures rouges de la même époque, attribuée au Peintre de Bari (**Culte I-55**). Le vase visible à la stèle est cette fois un cratère à volutes. Ce peintre n'a pas, à l'inverse du précédent, mené de travail de perspective concernant le monument funéraire, si bien que celui-ci apparaît relativement plat et nous permet de penser que le cratère à volutes et ses bandelettes, ainsi que la guirlande en partie haute imitent les motifs d'un décor peint. Si tel est bien le cas, nous pouvons alors

²⁶⁵ TRENDALL 1989, p. 84.

imaginer que la bandelette qu'une femme apporte sur la droite n'est pas destinée à être suspendue à un vase qui serait un véritable objet, mais à l'acrotère en forme de demi palmette tout proche de sa tête, l'acrotère à l'autre bout du fronton en comportant déjà une. Une remarque d'A. D. Trendall²⁶⁶ à propos de ce vase nous pousse à préciser que le cratère que nous y voyons s'apparente à un type de cratère en métal. C'est cette aspect qui fait dire au commentateur que le vase est la représentation d'un objet et non d'un motif peint, mais rien ne permet d'exclure l'imitation d'un vase en métal via la peinture. Le cratère, de par sa connexion avec l'univers du banquet, est plutôt à associer à un défunt masculin.

Nous prendrons encore en compte un dernier vase apulien, attribué au Groupe de Déri et daté de la fin du IV^e s. av. J.-C. (**Monument I-47**). Celui-ci montre, de façon relativement sommaire, un monument en forme de *naïskos* très large. Sont présentés en son sein un autre genre de vase encore, à savoir l'alabastre, peints en trois exemplaires, ainsi que deux *kalathoi*. L'alabastre, un vase à parfum, apparaît souvent en contexte funéraire²⁶⁷. Le *kalathos* ne nous est pas étranger non plus et, en tant que panier à laine, se réfère ostentiblement à l'univers féminin d'un point de vue général, aussi bien qu'à l'activité de travailler la laine²⁶⁸ et il est signifiant pour notre thématique qu'il soit enfin parfois associé à la figure de la Perséphone épouse d'Hadès²⁶⁹. La tête de femme à très grande échelle présente au revers du vase s'ajoute à l'allusion à un monument funéraire de femme et non d'homme. La représentation en deux dimensions, le caractère périssable des vrais *kalathoi*, ainsi que l'impossible positionnement des alabastres ainsi, qui sont des vases au fond arrondi, sont autant d'arguments pour parler d'un décor peint. L'iconographie des stèles peintes n'ayant pas souvent survécu à l'usure du temps, les représentations peuvent nous aider à reconstituer en partie le catalogue de motifs employés dans le contexte des monuments funéraires.

Dans le domaine des éléments sculptés représentés, il en est un qui sort du lot également, car nous présentant une forme d'œuf. En effet, un lécythe à fond blanc d'un peu moins de trente centimètres, décoré à la manière du Peintre de l'Oiseau (**Monument I-35**), montre un monument funéraire formé d'une stèle haute et étroite placée sur deux degrés et surmontée par un œuf, dont le peintre a dû vouloir simuler les trois dimensions en plaçant le bas de l'œuf légèrement devant le rebord supérieur de la stèle, ainsi qu'en rehaussant de peinture rouge une moitié de sa surface seulement. Nous avons déjà eu fréquemment l'occasion d'apercevoir des

²⁶⁶ « (...) the name vase of the painter, shows a metal volute-krater, with a ribbed body, standing in a small naiskos ; such metal vases appear on other works by this painter and also on those of the Varrese Painter (...) » – TRENDALL 1989, p. 85.

²⁶⁷ Cf. *supra*, chap. I. 4) : « Cultes privés et cultes publics des morts ».

²⁶⁸ « Placed at the feet of women, it is a sign of their economic activity – « economy » being connected etymologically with the *oikos*, the indoor space of the house » (LISSARRAGUE 1995, p. 95).

²⁶⁹ LISSARRAGUE 1995, p. 95.

offrandes d'œuf en contexte funéraire (**Monument I-25**, **Culte I-96**, **Monument I-3**, **Culte I-78**, **Culte I-28**, **Culte I-32**, notamment), ce qui s'explique par l'idée de (re)naissance qui lui est associée²⁷⁰.

Les motifs plus abstraits ne sont pas non plus absents de l'iconographie des monuments funéraires.

Nous prendrons pour exemple les lignes de points – qui pourraient éventuellement imiter des moulures de perles et pirouettes – ou encore de méandres, présentes respectivement sous le fronton de la stèle et au centre de la base qui composent le monument funéraire représenté sur une amphore apulienne pseudo-panathénaïque due au Groupe de Bologne 572 (**Culte I-82**). Il existe beaucoup de variantes de ces genres de décor, que ce soit en Italie du Sud ou en Attique²⁷¹. Soulignons également la forme du couronnement de la stèle représentée sur un lécythe à fond blanc en provenance d'Erétrie (**Monument I-48**), attribué à un membre du Groupe R et qui montre un couronnement composé d'acrotères secondaires formant un peu cornes, de façon tout à fait traditionnelle, tandis que l'acrotère faîtier est assimilable à une sphère ou un disque, l'absence de perspective ne nous permettant pas de le distinguer²⁷². Sont enfin à prendre en compte les éléments qui se réfèrent sans aucun doute aux moulures de l'architecture grecque également, qu'il s'agisse des rangées d'oves (nombreux exemples, dont **Culte I-69**, **Culte I-97**, **Culte I-52**), d'annelets (**Culte I-86**) ou encore des triglyphes et métopes de la frise dorique (**Monument I-8**, **Monument I-29**).

c. Monuments sans iconographie

Pour autant, tous les monuments n'étaient pas dotés d'une iconographie, loin de là. Les représentations nous en offrent un bon nombre sans motif aucun, à l'instar par exemple, pour l'Attique, d'un lécythe à fond blanc du Peintre de Thanatos se trouvant dans une collection privée et qui montre une stèle sur base nue, sans le moindre motif peint ou élément sculpté (**Culte I-21**).

Il arrive aussi d'en trouver sur les vases apuliens, comme par exemple sur une amphore à figures rouges datée de 330-320 av. J.-C. et qui est attribuée au Peintre du Casque (**Culte I-**

²⁷⁰ M. P. Nilsson rappelle les croyances, orphiques notamment, qui accordent à l'œuf d'être l'origine du monde. C'est, en effet, d'un œuf que serait né le premier dieu, Phanès, créateur de l'univers, et à sa suite certains personnages mythologiques également – NILSSON 1964, p. 215-216.

²⁷¹ A la place de lignes de points, nous pouvons plus rarement avoir des zigzags, comme sur un lécythe à fond blanc attribué au Peintre d'Athènes 1826 (**Monument I-13**), en ce qui concerne l'Attique, ou comme sur le Vase Hamilton, en ce qui concerne l'Italie du Sud (**Culte I-84**).

²⁷² Contrairement à un exemple comme **Culte I-56**, il ne semble pas que l'aspect sphérique de l'acrotère faîtier soit dû à un trait peu précautionneusement esquissé par le peintre, mais implique bien une forme différente de d'habitude, l'acrotère faîtier prenant généralement la forme des deux acrotères secondaires réunis.

25). L'un des deux côtés de ce vase²⁷³ présente l'image d'une stèle sur base très simple, à laquelle seules des bandelettes sont attachées. A l'inverse, l'autre côté du vase, à son registre inférieur, montre un *naiskos* avec un ambitieux décor impliquant la figure humaine. Le principe se retrouve d'ailleurs souvent sur les vases italiotes : un revers présente un imposant *naiskos* avec programme iconographique, tandis que l'autre montre une stèle de type simple, tout au plus placée sur une large et haute base, l'un et/ou l'autre de ces deux éléments constitutifs du monument étant décoré(s) de frises de motifs abstraits.

I. 4) Inscriptions

Les sources écrites pertinentes qui témoignent de l'usage des inscriptions funéraires sont de plusieurs types, à savoir des récits historiques, des inscriptions funéraires mêmes et des épigrammes comme celles de l'*Anthologie*, qui relèvent donc davantage de la littérature.

Parmi les premières, nous citerons un passage des *Histoires* d'Hérodote (VII, 228) et un second, dû à Pausanias (I, 29, 11).

Voici ce qu'écrivait Hérodote au livre VII, paragraphe 228 :

« En l'honneur de ces hommes qui reçurent la sépulture au lieu même où ils étaient tombés et de ceux qui avaient péri avant le départ des troupes congédiées par Léonidas, furent gravés des inscriptions disant :

‘Ici combattirent un jour contre trois cents myriades quatre milliers d'hommes du Péloponnèse’ ; cela pour eux tous ; et ceci en particulier pour les Spartiates : ‘Etranger, va dire à Lacédémone que nous gisons ici par obéissance à ses lois’. Cela en l'honneur des Lacédémoniens, et ceci en l'honneur du devin : ‘C'est ici le monument de l'illustre Mégistias, que tuèrent un jour les Mèdes après avoir franchi le fleuve Spercheios, du devin qui, pleinement conscient de la mort alors imminente, ne put prendre sur lui d'abandonner le roi de Sparte’. Ce sont les Amphictyons qui ont honoré ces hommes d'épitaphes en vers et de stèles, exception faite de l'épitaphe du devin Mégistias ; celle-là, c'est Simonide fils de Léoprépès²⁷⁴ qui la fit graver, en raison de leurs relations d'hospitalité »²⁷⁵.

Deux apports différents s'y font jour : ceux induits par les dires d'Hérodote et ceux fournis par les inscriptions qu'il cite.

Le commentaire de l'historien permet de conclure à l'utilisation d'un monument funéraire collectif, un *polyandreion*, érigé sur le champ de bataille même en l'honneur des hommes commandés par Léonidas. Ces hommes, dont il précise l'identité deux fois par la suite,

²⁷³ Voir l'image de droite sur la fiche du catalogue.

²⁷⁴ Au sujet de l'épigramme due à Simonide, voir DERDERIAN 2001, p. 129.

²⁷⁵ Trad. Ph.-E. Legrand, 1951, p. 228.

venaient de Lacédémone. Nous sommes donc confrontés à la description du tombeau des défunts des Thermopyles²⁷⁶. Hérodote termine en nommant les différents commanditaires des inscriptions. Du second, il indique même les liens avec le mort concerné. Enfin, il témoigne de la pratique d'ériger des stèles sur lesquelles on grave des épigrammes. Un témoignage d'autant plus capital si nous n'avions aujourd'hui conservé aucun de ces monuments funéraires grecs. L'origine des épigrammes reste obscure. Comme le soulignait G. Hoffmann²⁷⁷, l'une des hypothèses étant de les voir comme une transcription du thrène, mais dont on peut alors se demander si elles en revêtaient également le caractère « magique ».

En ce qui concerne l'épigramme en question, la première section mentionne le nombre des combattants, en localisant de façon très imprécise les hommes honorés (Péloponnèse), mais également en taisant le nom de ceux qu'ils ont combattus. La suite précise la patrie des défunts (Lacédémone), tout en témoignant du respect des lois que celle-ci prônait, à savoir le non-rapatriement des cadavres après la bataille. Les derniers mots gravés sont eux destinés à préciser qu'avec eux est enterré également un devin du nom de Mégistias et enfin, le nom des ennemis est enfin mentionné (Mèdes).

Les apports à notre connaissance des rites et des monuments funéraires grecs sont nombreux et fondamentaux dans ce passage d'Hérodote. Les Grecs pouvaient construire des monuments funéraires collectifs, sur lesquels ils gravaient des inscriptions en vers, et il apparaît que, en ce qui concernait les Spartiates du moins, si l'on se concentre sur ce texte seul, ceux-ci avaient pour coutume d'enterrer les morts sur le champ de bataille même.

Si l'on consulte d'autres textes que celui-ci, il est d'une part écrit simplement dans les *Excerpta politiarum* d'Héraclide Lembos, un texte basé sur les *Politiae* perdues d'Aristote, que les tombes des lacédémoniens étaient modestes et toutes semblables²⁷⁸, tandis que Plutarque, dans le récit qu'il fait de *La Vie de Lycurque*, se fait plus précis relativement à notre propos en disant que parmi les défunts de cette région, seuls avaient droit à des stèles gravées les « hommes tombés à la guerre » et les « femmes mortes en couches »²⁷⁹. Rien de semblable ne transparaissant ailleurs en Grèce. La belle mort des femmes, et nous dirons même, dans ce contexte commun de combat, l'*eukleês thanatos*, « ne franchit guère les frontières de Lacédémone »²⁸⁰. Cette affirmation a pourtant récemment été remise en question. En effet, le terme *hierai* qui a pu faire penser que des lacémoniennes avaient été

²⁷⁶ Ce monument gravé appartient donc au tout début de notre période chronologique d'étude, puisque ces événements se situent en 480 av. J.-C.

²⁷⁷ HOFFMANN 1992, p. 340.

²⁷⁸ Héraclide Lembos, *Excerpta politiarum* XIII. L'ouvrage de cet érudit vivant à Alexandrie au II^e s. av. J.-C. se fait en réalité l'écho de textes perdus d'Aristote, rédigés vers la fin de sa vie.

²⁷⁹ Trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux, 1993 (3^e éd.), p. 158.

²⁸⁰ LORAUX 1981, p. 37.

honorées pour être mortes en couches est connu en dehors du texte de Plutarque et permet de déterminer qu'il devait se référer à une fonction occupée par ses femmes en réalité de leur vivant et qui, si l'on revient au sens premier du mot « ἱερός » (consacré), devait être liée à la religion. N. Richer s'en fait notamment l'écho²⁸¹, proposant de considérer ces tombes inscrites comme celles de femmes ayant servi le culte de Déméter ou d'entités féminines similaires aux *ourses* consacrées à Artémis à Brauron, mais ici dans le sanctuaire d'Orthia. L'archéologie atteste de l'inhumation collective de Spartiates au cimetière du Céramique, à Athènes, consécutive à une expédition militaire du roi Pausanias en Attique en 403 av. J.-C. (ANNEXE XIV).

Ce qui pose alors question est la découverte en Laconie de monuments funéraires sur lesquels des noms individuels ont été inscrits en association avec la formule « EN ΠΟΛΕΜΟΙ » ou « EM ΠΟΛΕΜΟΙ »²⁸². Tout porte à croire qu'il s'agit bien là aussi de tombes de soldats, mais pourquoi sont-elles individuelles et placées sur le territoire lacédémonien ? Plusieurs hypothèses ont été proposées, que ce soit d'y voir des monuments purement commémoratifs, construits pour des soldats morts ailleurs, ou qu'il s'agisse de vraies tombes abritant des soldats morts des suites des blessures qui leur furent infligées sur le champ de bataille, ou encore d'un changement passager dans les coutumes funéraires²⁸³.

Il peut s'agir également d'une faveur exceptionnellement accordée et ceci fut en particulier peut-être le cas pour non pas un Spartiate, mais pour un Rhodien, enterré de façon individuelle avec sa femme dans une tombe de plan carré et à toit pyramidal dont la chambre funéraire mesurait trois mètres carrés. Ce monument, plus tard reconverti en *türbe*²⁸⁴, est daté de la période hellénistique, entre 300 et 100 av. J.-C., et c'est sur le linteau de la porte que nous pouvons lire :

« (...) c'est qu'il s'agit de la tombe d'un homme mort au combat, Diagoras, et de son épouse fidèle et semblable à une déesse, que son père a appelée Aristomacha (...) »²⁸⁵.

Voici maintenant un extrait tiré des écrits de Pausanias consacrés à l'Attique (11, puis 12) :

« Après les morts de la guerre de Corinthe, des distiques montrent que la même stèle a été élevée pour les gens que voici : ceux qui ont trouvé la mort en Eubée et à Chios, ceux qui ont

²⁸¹ RICHER 2012, p. 149 et s.

²⁸² HODKINSON 2000, p. 250.

²⁸³ Cf. HODKINSON 2000, p. 253.

²⁸⁴ Désigne un tombeau dans le vocabulaire de l'architecture funéraire musulmane.

²⁸⁵ Trad. A. Bresson, 1991, p. 86.

péri sur les confins du continent asiatique, ceux qui sont morts en Sicile – voilà ce qu'elle fait savoir ».

« Y sont inscrits tous les stratèges, à l'exception de Nicias, et parmi les soldats, les Platéens au même titre que les citoyens d'Athènes. (...) Voilà pourquoi le nom de Nicias n'a pas été inscrit sur la stèle, parce qu'on l'a condamné comme prisonnier qui s'est rendu volontairement et comme soldat indigne »²⁸⁶.

De la même façon qu'avec Hérodote transparaît ici l'existence de monuments funéraires communs et de stèles où sont gravées des formules versifiées. Contrairement à ce que nous avons vu avec Hérodote en revanche, il s'agit plutôt ici d'un monument commémoratif que d'une vraie tombe, puisqu'élevé en l'honneur d'hommes tombés en divers endroits loin de l'Attique. Mais l'intérêt principal de ce passage est de souligner le refus de l'inscription d'un nom, celui de Nicias. Considéré comme un soldat indigne parce que s'étant rendu à l'ennemi, on le punit et on le condamne à l'oubli en ne gravant pas son nom dans la pierre. C'est là en effet la fonction la plus importante d'un monument funéraire, comme l'indiquent ces lignes gravées sur un tombeau de Cnide, en Asie Mineure :

« J'ai édifié moi-même pour Atthis tant pleurée cette marque d'honneur, qui n'est pas à la mesure de sa tempérance ni digne de sa vertu ; mais ce monument portera son nom pour toujours... »²⁸⁷.

Ce processus s'apparente dans une certaine mesure à la *damnatio memoriae*, un procédé en cours dans le monde romain avant tout et auquel les modernes ont donné ce nom. Le monument ne pourra donc pas jouer sa fonction de *mnèma* en ce qui concerne Nicias. Si, comme nous l'avons dit, il était de coutume à Sparte de ne pas graver les noms des défunts sur les stèles sauf exception, ailleurs en Grèce et pour notre période d'étude, l'anonymat de celles-ci procédait d'une volonté de punition *post mortem*. Nous aborderons à nouveau cette thématique des stèles anonymes – à l'origine ou après *rasurae* – dans le chapitre suivant²⁸⁸.

Parmi les inscriptions funéraires et les épigrammes plus littéraires, certaines relèvent de l'auto-commentaire, pour ainsi dire.

Une simple mise en exergue du procédé se retrouve par exemple à l'époque hellénistique sur une tombe d'Hyllarima, en Asie Mineure, où l'on peut lire :

« Mais toi, étranger, quand tu auras vu l'inscription (γραφάιν) à mon sujet, continue en te réjouissant le chemin qui est devant toi »²⁸⁹.

²⁸⁶ Trad. J. Pouilloux, 1992, p. 96.

²⁸⁷ Epigr. n° 01/ 01 /07, trad. A. Le Bris, 2001, p. 162.

²⁸⁸ Voir *infra*, chap. II. 4.

²⁸⁹ Epigr. n° 02/ 05 /01, trad. A. Le Bris, 2001, p. 160.

C'est en quelque sorte le monument qui parle, ce qui se confirme avec cette épigramme, composée par Philitas de Samos pour une tombe d'enfant :

« La stèle dit avec tristesse : 'Celle qui a peu vécu, la petite Théodotê, Hadès l'a enlevée'. Et de son côté la petite dit à son père : 'Cesse de t'affliger, Théodotos : les mortels ont souvent du malheur' »²⁹⁰.

Dans un cas le monument s'adresse au passant, en établissant un contact avec lui qui rend d'autant plus immortel le défunt qu'il matérialise désormais, dans l'autre la stèle s'exprime de façon générale tout d'abord, puis se charge d'incarner la petite fille qu'elle commémore en répétant pour l'éternité au père de celle-ci les mots réconfortants qu'elle est censée lui avoir destinés.

Le nom du mort est l'information minimale qui se doit d'apparaître sur un monument funéraire, du moment que celui-ci n'est l'objet d'aucune sanction ou que les circonstances de sa mort n'ont pas volé au défunt son identité. Ce nom est en général présenté au nominatif, bien que des cas au génitif et au datif soient connus²⁹¹. S'y ajoutent très souvent le nom du père du défunt ou celui de son mari pour une femme, parfois aussi le dème de provenance, la liste des qualités reconnues au mort ou encore les circonstances de son décès, pour les éléments les plus traditionnels.

Ainsi, parmi les épigrammes dont l'*Anthologie* nous dit qu'elles auraient été rédigées par Théocrite de Syracuse dit « le Bucolique », un poète du III^e s. av. J.-C., trouve-t-on ce passage, l'auto-commentaire d'une inscription des plus simples :

« L'épithaphe (γράμμα) dira quel est ce sépulcre (σῆμα) et qui gît dessous : 'Je suis le tombeau de Glaukê, celle qui est ici nommée' »²⁹².

Citons encore les mots gravés au III^e s. également sur la tombe d'un certain Apollônios, en Asie Mineure :

« Si tu veux connaître son nom et celui de son père, tu l'apprendras aussitôt en lisant les lettres ci-dessous (εἰδήσεις ἐτύμως τὰ κατώτατα γράμματ' ἀναγνούς) :
Apollônios fils d'Athénion »²⁹³.

Ici, non seulement le défunt est cité, mais son père également. Cette épigramme et la précédente nous offre des exemples parmi les plus simples en ce qui concerne les informations données au sujet du mort, mais cela ne constitue pas leur intérêt principal. Ce

²⁹⁰ *Anth.*, L. VII, n° 481 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.) / trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 61.

²⁹¹ Du moins pour l'époque hellénistique, et le datif en particulier dans les régions de Béotie, Phocide et Lycie – McLEAN 2002, p. 262.

²⁹² *Anth.*, L. VII, n° 262 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.) / trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 168.

²⁹³ Epigr. n° 01/ 02 /01, trad. A. Le Bris, 2001, p. 163.

dernier est de nous faire prendre conscience du procédé mis en place, qui force le passant à lire jusqu'au bout l'inscription pour connaître le nom du défunt. Le visiteur va donc s'arrêter plus ou moins longtemps devant le monument et ce faisant lui conférer une importance, un intérêt qui permet au mort de ne pas tomber dans l'oubli le plus total. Si l'attention est retenue jusqu'à ce que le passant apprenne le nom du défunt, c'est qu'une coutume voulait que l'on salue le mort en l'appelant par son nom en passant devant sa tombe, ce qui est une manière de le faire « revivre » pour un instant²⁹⁴. Ce rite du salut du mort, comme le rappelle A. Le Bris²⁹⁵, est très ancien dans le monde grec, puisque dans l'*Iliade* (XXIII, 179), Achille s'adresse en ces mots au défunt Patrocle au pied de son bûcher funéraire :

« Je te salue Patrocle, même au fond de l'Hadès ! »²⁹⁶.

De ce salut au mort, nous avons déjà eu un aperçu au travers de l'iconographie, lorsque nous nous sommes intéressés au gestes accomplis par les proches près du lit funéraire et à la tombe²⁹⁷.

Dans les épitaphes, tout comme dans l'extrait de l'*Iliade*, ce salut au mort est marqué par le terme « χαῖπέ ... », placé en début ou en fin d'inscription²⁹⁸.

Ces inscriptions ne se contentent pas forcément d'ailleurs de s'adresser au passant de façon neutre ou encore sur le mode de la demande, celle de larmes ou d'un salut, mais il en existe qui promettent de gratifier le vivant qui leur accordera une certaine attention d'un bienfait ou d'une protection. Le cas se présente par exemple avec un monument funéraire de Kymè, en Asie Mineure :

« Mais toi qui chemines le long de ce tombeau, dis 'salut' à celui que tous ses concitoyens ainsi que les étrangers regrettent, et poursuis ta route sans subir de mal »²⁹⁹.

Reste une question fondamentale à laquelle les sources écrites ne semblent pas apporter de réponse, celle de l'identité des graveurs. Qui était en charge d'inscrire dans la pierre le nom du défunt et tout autre information ? On imagine que ce genre de réalisation nécessitait l'intervention de professionnels, mais existait-il des spécialistes des épitaphes ? Des spécialistes de l'un ou l'autre support ? La qualité aléatoire d'exécution des inscriptions nous permet de douter de cet état de fait, du moins en certains endroits et à certaines périodes. Dans le travail de J. Kubinska sur *Les monuments funéraires dans les inscriptions grecques de l'Asie Mineure*, nous pouvons d'ailleurs lire une analyse qui va dans ce sens également, en

²⁹⁴ LE BRIS 2001, p. 155.

²⁹⁵ LE BRIS 2001, p. 155.

²⁹⁶ Trad. P. Mazon, 2007³, p. 271.

²⁹⁷ Voir *supra*, p. 57.

²⁹⁸ Pour le sens profond à donner à ce terme, voir SOURVINOU-INWOOD 1995 p. 180 et s.

²⁹⁹ Epigr. n° 05/03/09, vers 11-13, trad. A. Le Bris, 2001, p. 163.

sous-entendant que des membres de la famille du défunt, voire le propriétaire d'un monument funéraire en personne, pouvaient se charger de l'inscription : « le sarcophage peut être construit par une personne et l'inscription gravée par une autre, probablement à cause de la mort du premier propriétaire du sarcophage »³⁰⁰.

Si nous faisons abstraction des sources écrites, des vestiges archéologiques et la notion si prégnante de mémoire chez les Grecs anciens, la seule étude de l'iconographie, envisagée au premier degré, nous pousserait à croire que les monuments funéraires étaient pour la plupart non-inscrits, anonymes. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est, en effet, possible de nous tourner vers deux exemples uniquement qui témoignent de la pratique des inscriptions funéraires. Ceux-ci sont de type céramique une fois de plus, puisqu'il s'agit de deux lécythes attiques à fond blanc. Le plus ancien est conservé au Musée d'archéologie national de Madrid et mesure trente-cinq centimètres de haut (**Culte I-95**). Lui aussi présente une scène de visite à la tombe. Ce sont, comme souvent, deux femmes qui se trouvent de part et d'autre du monument funéraire. Celle de droite s'apprête à y nouer une bandelette, tandis que celle de gauche tient dans sa main droite une offrande qui pourrait être un œuf³⁰¹ ou éventuellement un ruban enroulé sur lui-même³⁰². Le monument, lui, consiste en une stèle rectangulaire d'une grande simplicité, mise en revanche en valeur par trois hauts degrés allant en rapetissant de bas en haut. Un canthare a été déposé au sommet de la stèle. Si l'on observe plus précisément cette dernière, on constate que le peintre en a couvert la moitié supérieure avec des rangées de bâtonnets. Cinq lignes sont formées au total. Ce détail rarissime a naturellement donné son nom au peintre du vase, qu'on a ainsi appelé le Peintre des Inscriptions, car c'est là une imitation d'inscription funéraire qu'il a voulu matérialiser. Une imitation, un symbole d'inscription, puisque nous n'avons affaire qu'à une succession de petits traits verticaux et non de lettres. Comme le dit F. Lissarrague, à propos d'un autre vase utilisant le même procédé³⁰³ : « il s'agit là de l'image d'un texte. (...) Sur le monument funéraire le nom du défunt, gravé dans la pierre, se perpétue parmi les vivants qui, en le lisant, le prononcent à haute voix. Ici le peintre a laissé cette lecture ouverte, confiant à l'acheteur du vase le soin de dire le nom du destinataire de l'offrande »³⁰⁴. Nous sommes assurés du principe de lecture à haute voix en général chez les Grecs de l'Antiquité³⁰⁵ et dans le contexte funéraire tout aussi

³⁰⁰ KUBINSKA 1968, p. 40.

³⁰¹ FAIRBANKS 1907, vol. VI, p. 193.

³⁰² KURTZ 1975, p. 203.

³⁰³ Vase que nous étudierons ci-après (**Culte I-97**).

³⁰⁴ LISSARRAGUE 1999, p. 121.

³⁰⁵ SVENBRO 1988, p. 63, qui renvoie de plus à Knox (B.M.W.), « Silent reading in Antiquity », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9 (1968), p. 421 et 435.

bien, ne serait-ce que pour une raison technique, le recours fréquent à la *scriptio continua*, qui pousse à lire à haute voix³⁰⁶. J. Svenbro a d'ailleurs mis en lumière il y a quelques années une épitaphe qui témoigne de ce procédé concernant les monuments funéraires. Il s'agit de l'inscription commémorant un défunt du nom de Mnésithéos, gravée sur une stèle trouvée à Erétrie en Eubée et datée de la première moitié du V^e s. av. J.-C. :

« Salut, ô vous qui passez ! Moi, je repose mort en dessous. Toi qui t'approches, lis qui est l'homme enterré ici : un étranger d'Egine, du nom de Mnésithéos ; et ma propre mère Timarète a dressé pour moi comme mnèma au sommet du tertre une stèle inextinguible, qui dira aux passants pour tous les temps à venir : Timarète m'a érigée pour son cher fils défunt »³⁰⁷.

L'auteur met également en rapport la lecture de la stèle funéraire avec le principe de *kléos* (renom, gloire), si notable en Grèce antique, en écrivant notamment que la stèle funéraire est « une machine à produire du *klèos* » et qu' « il n'y a pas de *klèos* dans le silence »³⁰⁸.

Un second vase est attribué au même peintre, notamment parce qu'il reprend ce principe du simulacre d'écriture sur une stèle funéraire (**Culte I-97**). Son caractère très émouvant est sans doute pour beaucoup dans le fait qu'il soit plus connu que le précédent. Ce qui émeut sur ce lécythe appartenant aux collections du Musée national d'Athènes est la grande tristesse d'une femme représentée de profil à droite, la tête baissée et la main gauche ramenée à son visage, comme pour essuyer ses larmes, tandis que de l'autre elle tient une offrande textile du bout des doigts. La scène est encadrée de l'autre côté par une seconde femme, qui apporte un grand panier à offrandes bien rempli. Le monument diffère de celui peint sur le vase précédent, dans le sens que les trois degrés qui conduisent à la stèle sont de taille plus restreinte, le premier d'entre eux comportant les cercles noirs qui nous ont déjà posé question, que la stèle est plus allongée, ceinte d'une bandelette et qu'elle comporte un imposant couronnement, décoré d'une palmette au centre et de feuilles d'acanthé en guise d'acrotères. A nouveau, la partie supérieure de la stèle se distingue par cinq lignes d'une inscription simulée, les signes utilisés n'étant que des petits bâtonnets verticaux et non des lettres.

N'existe-t-il donc aucun exemple où le monument – en effet, nous ne parlerons pas ici du champ des scènes à connotation funéraire – porte une inscription lisible ?

Si nous restons dans la catégorie des lécythes funéraires attiques datant de l'époque classique,

³⁰⁶ SVENBRO 1988, p. 63-64.

³⁰⁷ SVENBRO 1988, p. 65.

³⁰⁸ SVENBRO 1988, p. 71.

il est un exemple intermédiaire intéressant. Il s'agit d'un vase attribué au Peintre de Londres 1905, peint vers 470-460 av. J.-C. et que nous avons déjà pris en compte pour d'autres raisons (**Ekphora I-9**). La scène qu'il présente se situe bien entendu à la tombe, où Hypnos et Thanatos portent le corps d'un jeune défunt. Si nous nous focalisons uniquement sur le monument funéraire, nous remarquons que celui-ci est inscrit. Des lettres sont, en effet, reconnaissables, ou du moins semblent l'être, car nous n'arrivons à dégager aucun sens du simulacre de quatre lettres qui s'alignent sur chacun des deux degrés menant à la stèle³⁰⁹. En revanche, sur cette dernière, il est possible de lire le mot « kalow », qui veut dire « beau ». On peut mettre ce terme en relation avec la jeunesse du défunt, dont la perte a dû être particulièrement choquante et on peut donc imaginer que, peu importe l'âge de la mort, « the ancient Greeks preferred to remember their dead as they had been in their prime – so *kalos* or *kale* »³¹⁰.

Bien qu'un peu ancienne par rapport à notre période chronologique d'étude, nous signalerons des cas d'inscriptions vraiment significatives notamment sur une loutrophore à fond blanc³¹¹, datée entre 525 et 475 av. J.-C. et en provenance d'Athènes³¹², qui montre plusieurs stèles. Les mots « EN BYZAN » au moins sont visibles, et lisibles, sur l'une d'entre elles, rappelant sans doute les batailles que certains obituaires attiques ont indexé sous le terme « ἐν Βυζαντίῳ »³¹³. Nous sommes donc sans aucun doute et de manière exceptionnelle en présence de la représentation de l'un des monuments publics du *Démotion Séma*.

Datée vers 500 av. J.-C. également, nous pouvons revenir brièvement sur une loutrophore à figures noires du Peintre de Sappho, que nous avons déjà prise en compte (**Monument I-2**). Des lettres sont reconnaissables sur le pourtour du tertre et en partie basse de celui-ci, à droite, près d'un motif de serpent. Le problème de cette inscription est la difficulté à la déchiffrer dans son ensemble et les tentatives de la part des spécialistes sont diverses dans leurs résultats³¹⁴.

A ces exemples attiques anciens peut en être associé un dernier, à savoir une hydrie à figures

³⁰⁹ BEAZLEY ARCHIVE : 209255 – « CAVI Inscriptions : On each step, in BG : nonsense : four imitation letters. On the stele, above the child : καλος{2}. To left and right of the stele, below the top margin : ακ ^ κ[-?]{3}. To left of the stele, kionedon : καλος{4} ».

³¹⁰ OAKLEY 2004, p. 224.

³¹¹ Amsterdam, Allan Pierson Museum, n° inv. 2455 – mentionnée in LISSARRAGUE 1988, p. 100.

³¹² BEAZLEY ARCHIVE : 42150 (sans image). Les éléments de descriptions proviennent donc de LISSARRAGUE 1988, p. 100.

³¹³ LISSARRAGUE 1988, p. 100.

³¹⁴ Cf. BEAZLEY ARCHIVE 480 : « CAVI Inscriptions : Neck, A: on a narrow band marked by incised lines that surround the tumulus, in applied white (2), is a long inscription now very hard to read : (a) Conze : ανδρος αποφθιμενοιο ρακος κακον ενθαδε κειμαι. (b) CC. : ανδρος γ.....οιο(γ)αυ·κα·οιενθαδεκειμαι{3}. (c) Wolters: the dr. gives: ανδρος α(η) and εν(ο)ιο α^ (.) (λ)ο and ο·οεκε ...{4}. (d) my attempt: α[1-2]νδρος απ[.....]ε[2-3]ο(ι)ο[.?.]πα[...].καθ[1-2]{5} ».

noires qui montre une scène de la Guerre de Troie et où l'on aperçoit un tertre que lequel est inscrit le nom de Patrocle³¹⁵.

Les stèles inscrites des sources iconographiques ne seraient vraiment donc conceptualisées comme lisibles qu'en contexte guerrier ou épique ? Des exemples céramiques en provenance d'Italie du Sud, qui nous permettent d'ailleurs de retourner à notre pleine période d'étude et à l'époque classique en particulier, tendent à nous le confirmer. En effet, il existe toute une série de vases montrant des scènes de visite à la tombe d'un autre héros de la Guerre de Troie, à savoir Agamemnon. Nous pouvons identifier à quel défunt elles se réfèrent précisément parce que les stèles sont pour certaines inscrites et pour exemple, nous reprendrons en compte un skyphos à figures rouges daté des environs de 440 av. J.-C. et conservé au Musée national de Copenhague (**Culte I-54**). Sur l'une des faces³¹⁶, le Peintre de Pénélope a représenté deux jeunes hommes, que nous pouvons sans doute assimiler à Oreste et Pylade. Sur l'autre, celle qui nous intéresse en premier lieu, sont peintes deux femmes, dont celle de gauche doit être Electre, car c'est elle qui se charge de nouer une bandelette à la stèle et qui a davantage de prestance, avec son *himation* faisant voile. La seconde³¹⁷ se contente de porter la corbeille à offrandes. Toutes deux encadrent un monument funéraire formé d'une stèle à couronnement de palmette, à laquelle conduisent trois degrés. C'est au-dessous du couronnement et d'une guirlande végétale que nous pouvons lire les lettres « ΑΓΑΜΕΜ », soit le début du nom Agamemnon, qui désigne le monument comme étant la dernière demeure du grand chef achéen, fils d'Atrée. Que le nom soit amputé de ses trois dernières lettres s'explique bien entendu par l'étroitesse de la stèle, mais également de par le fait que nous sommes, dans ces scènes funéraires peintes, toujours dans l'évocation, le symbole ou encore l'idéalisation, plutôt que dans des images qui se voudraient absolument réalistes.

Quoi qu'il en soit, lorsque les peintres convoquent ces figures épiques par l'intermédiaire de leur tombeau, ce n'est finalement pas tant pour mettre en lumière les rites et les monuments funéraires que pour faire écho à une littérature connue de tous et rappeler les drames dont celle-ci est émaillée.

³¹⁵ Boston, Museum of Fine Arts, inv. 63.473 (www.mfa.org/collections/object/water-jar-hydria-153447). BEAZLEY ARCHIVE : 351200.

³¹⁶ Non visible sur la fiche.

³¹⁷ Elle est vue par certains commentateurs comme un membre du chœur, en référence au théâtre antique et en particulier aux *Choéphores* d'Eschyle, pièce qui prend en compte cette scène – TRENDALL et WEBSTER 1971, p. 41.

I. 5) Commanditaires

Il est également possible, à partir des sources écrites, d'obtenir des informations concernant les commanditaires des monuments funéraires, les responsables de ces constructions pour des défunts plus ou moins proches d'eux.

Nous commencerons avec deux épigrammes, conservées dans l'*Anthologie*, mais dont nous ne connaissons pas les auteurs :

« Pour lui-même, pour ses enfants et pour sa femme, Androtion a construit ce tombeau (τύμβον) ; mais je ne suis encore la tombe (τάφος) de personne. Puissé-je rester vide longtemps encore ; en tout cas, que je reçoive en premier lieu ceux qui doivent être les premiers à mourir »³¹⁸.

« Le sarcophage (σφοδὸν) que tu vois, Maximos lui-même se l'est préparé de son vivant, pour l'habiter quand il aurait cessé de vivre ; en même temps, il a fait ce monument à sa femme Calépodia, afin d'avoir avec lui son amour jusque parmi les morts »³¹⁹.

Ces lignes nous renvoient à des commanditaires prévoyants, à des chefs de famille, qui ont décidé de construire leur sépulture de leur vivant encore, et pour d'autres personnes que simplement eux-mêmes. Le premier homme a construit le monument pour lui, sa femme et ses enfants, tandis que le second en a plus modestement érigé un pour son épouse et lui-même, sous-entendant sans doute qu'ils n'ont pas eu de descendance.

Dans l'Antiquité donc, le fait de préparer son monument funéraire à l'avance était déjà une possibilité. Nous savons en particulier que la pratique était courante au sein des classes aisées des cités grecques d'Asie Mineure qui, généralement, construisaient des chambres funéraires dans lesquelles étaient placés autant de sarcophages que de membres de la famille³²⁰. La famille, dans son acception la plus large, pouvait comporter un homme et son épouse, leurs enfants et leurs « descendants », selon le terme un peu vague de certaines inscriptions. Dans sa conception étendue, la famille englobait au moins également, selon les épigrammes retrouvées dans cette région, les grands-parents et petits-enfants, les belles-filles, les beaux-pères, les neveux et les cousins³²¹.

Si nous sortons désormais de ces exemples où les monuments ont été érigés à l'avance, nous constatons par ailleurs que les liens qui unissent commanditaires et destinataires de ceux-ci peuvent être divers, bien qu'ils restent de type familiaux dans une majorité des cas.

³¹⁸ *Anth.*, L. VII, n° 228 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 154.

³¹⁹ *Anth.*, L. VII, n° 330 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 194.

³²⁰ McLEAN 2002, p. 267.

³²¹ McLEAN 2002, p. 267.

La situation la plus naturelle, si l'on peut dire, est celle où les enfants se chargent des *sémata* de leurs parents. Nous prendrons deux exemples, éloignés dans le temps et de natures différentes, qui s'y rattachent.

Le premier d'entre eux est tiré de la pièce *Oreste* (v. 401-402), de l'auteur tragique Euripide, qui dut être jouée en 412 av. J.-C. :

« MENELAS : Quand te prit cette rage ? quel jour était-ce ?

ORESTE : Celui où j'élevai le tertre en l'honneur de ma mère infortunée ».

Le héros de la pièce éponyme, son père étant déjà mort, se charge des funérailles de sa mère, Clytemnestre, et entre autres d'ériger le tertre qui marquera en surface l'emplacement de sa sépulture.

La même relation filiale unit les commanditaires au destinataire d'un monument de Milet, en Asie Mineure, comme on le lit dans une épigramme du IV^e s. av. J.-C., si ce n'est que le défunt est cette fois le père. Ce dernier est d'ailleurs originaire de Syracuse, une colonie fondée par des Corinthiens au VIII^e s. avant notre ère :

« Je me tiens (ici) fièrement en haut et montre, dans un relief sculpté, l'image d'Hérakleidès que voilà, moi, tombe connue de tous ; ses enfants, en souvenir de lui, lui ont élevé la tombe que voilà, rehaussant (ainsi) la considération de leur père, le Syracusain »³²².

Les commanditaires des monuments funéraires sont parfois non les enfants, mais les petits-enfants des défunts, comme l'indique l'épigramme qui fait référence à un homme connu, du nom de Philémon, sur une stèle attique en marbre datée du dernier quart du IV^e s. av. J.-C., aujourd'hui perdue³²³. Le recul d'une génération s'explique aisément s'il n'existe plus de représentants de la génération précédente pour se charger de ce genre de devoir.

Dans ce schéma (petits-)enfants / (grands-)parents, il est bien sûr aussi des exemples où la situation s'inverse et où, de façon contre-nature, ce sont les parents qui sont contraints d'être responsables des funérailles de leurs enfants, comme une épigramme de l'auteur hellénistique Phanias³²⁴, qui aurait été destinée à un cénotaphe, tend à le prouver :

« Lysis a amoncelé cette vaine terre, monument (Ἡρόιον) non pour son père, mais pour le chagrin de son enfant tant pleuré ; il a enseveli un simple nom (...), car les restes du malheureux Mantithéos ne sont jamais revenus entre les mains de ses parents »³²⁵.

C'est un cas hautement tragique encore que celui de ce père responsable de l'érection du

³²² Epigr. 01/ 20 /28, trad. A. Le Bris 2001, p. 153.

³²³ Stèle n° 65 in *GaE* 1970, p. 142-144 :

« Grandsons set me up here to famed {Philemon}, an honor to be envied by those who pass this way ».

³²⁴ Phanias ou Phainias le Grammairien.

³²⁵ *Anth.*, L. VII, n° 537 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 84.

tombeau de ces quatre filles et dont le souvenir nous est conservé dans l'*Anthologie* également, par une épigramme attribuée à Léonidas de Tarente, actif lui aussi à l'époque hellénistique :

« Voici Timocleia, voici Philô, voici Aristô, voici Timaithô, filles d'Aristodicos, toutes victimes de l'enfantement ; quand il leur eut élevé ce tombeau (sçma), leur père mourut, Aristodicos »³²⁶.

Comme le notait le commentateur à propos de cette épigramme, celle-ci fait songer aux inscriptions des vases funéraires qui portent les noms de chaque défunt au milieu d'un groupe familial.

Si ce n'est par leur père, les monuments funéraires des femmes peuvent bien entendu être pris en charge par leur époux. Une stèle en marbre parien, découverte à Rhodes, porte une inscription que l'on date du premier quart du IV^e s. av. J.-C. et qui mentionne qu'un certain Damoklès a fait ériger ce monument par amour pour sa femme Kalliarista :

« Whatever praise of a woman among men is best, Kalliarista, daughter of Phileratos, enjoyed this when she died, for her good sense and virtue ; because of this her husband Damokles set up for his wife a memorial of his love. For this may a good destiny attend his life »³²⁷.

Des inscriptions funéraires de différents endroits d'Asie Mineure sont également à prendre en compte, comme celle que nous trouvons sur une stèle en provenance des environs de Sardes (village actuel de Mersindere), datée au plus haut vers 300 av. J.-C. et dédiée à une certaine Matis de la part de son mari, Andromenes. Notons que la « parole » est souvent donnée, par l'intermédiaire de l'inscription, à la stèle elle-même, mais aussi, comme ici, aux défunts :

« Matis was my name, my homeland was Kelainai, and Andromenes my husband set up this stone over me ; I bore for him and left behind me in our home three sons and one daughter. I left them (still living) when I died »³²⁸.

Si l'on se transporte à Milet, au III^e ou au II^e s. av. J.-C., nous avons un témoignage de même ordre pour le monument de la défunte Philainis, à qui son mari « (...) a construit lui-même une belle tombe le long d'une route champêtre »³²⁹. Cette épigramme était gravée sur une stèle qui fut remployée en seuil de porte, dans le village moderne d'Akköy.

³²⁶ *Anth.*, L. VII, n° 463 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 51.

³²⁷ Stèle n° 32 in *GaE* 1970, p. 107-109 et pl. 16 (Rhodes, Musée, -).

³²⁸ Stèle n° 87 in *GaE* 1970, p. 163 (Manisa, Museum, 390).

³²⁹ Epigr. n° 01/ 20 /37, trad. A. Le Bris 2001, p. 138.

Fréquentes sont les inscriptions funéraires qui se réfèrent à la prise en charge des monuments par les maris pour leurs épouses ou, plus largement, par les pères de famille pour les leurs. L'inverse est-il décelable ?

Il existe des épigrammes où l'entité « parents », au sens de père et mère, est invoquée. Certes, mais lorsque l'on parle concrètement de la construction du monument, seul le masculin est impliqué. Ainsi, dans une épigramme d'Asie Mineure que nous citons par ailleurs, il est symptomatique de constater que ce sont les parents qui pleurent leur jeune fille défunte, ce sont eux qui ont payé pour le tombeau pyramidal de celle-ci, mais que dès lors qu'il s'agit de l'élévation du monument proprement dite, l'inscription, qui s'apparente au discours fictif de la défunte, n'implique plus alors que le père seul :

« (...) Antipatros a élevé vers les cieux le tombeau que voici en forme de pyramide, par amour jusque dans la mort ; lui qui m'a engendrée m'a donné, lorsque je suis morte, la part de nos biens qui me revenait (...) »³³⁰.

Un cas plus clair de monument érigé par une femme pour son époux est pourtant discernable au travers d'une stèle en marbre gris de provenance inconnue, datée du milieu du IV^e s. av. J.-C. et conservée au musée national d'Athènes³³¹. Deux longs vers y évoquent une certaine Erxis, qui s'est occupée de procurer cette tombe et, sous-entendu, le monument qui la signale, à son défunt mari Démétrios :

« Though the soul has left your body, Demetrios, and has gone to Erebos, the goodness of your character still flourishes unaging. When you died, Erxis buried you in a tomb, for she loved you always as much as her own children.

A boundless source of praise you won, Demetrios, by your pursuit of the fair renown that comes from goodness. Because of this, loving you as much as she loved her children, Erxis gave you this tomb when you died, in remembrance of her love »³³².

Dans d'autres cas, il n'existe pas de lien familial entre le commanditaire d'un monument et le défunt que ce dernier est destiné à commémorer. Les responsables des funérailles sont alors soit sur un pied d'égalité avec le mort et agissent dans un élan de fraternité, soit ils sont la figure d'une certaine autorité ou respectabilité à qui il est logique que revienne l'accomplissement de cette démarche.

Le cas d'Hermias relève de la première catégorie. L'épigramme qui est visible sur son tombeau, situé en Asie Mineure et daté du III^e s. av. J.-C., indique ce sont ses

³³⁰ Epigr. n° 04/14/01, trad. A. Le Bris, 2001, p. 141.

³³¹ Inv. 1115.

³³² Stèle n° 42 in *GaE* 1970, p. 120-121 (pl. 21).

« compagnons (οἱ ... ἑταῖροι) {qui} le regrettant,
lui ont élevé ce cénotaphe, sur le rivage de Smyrne »³³³.

Les commanditaires de ce *sēma* et le défunt devaient donc appartenir soit à un même groupe amical, soit à une même organisation corporative.

C'est en revanche assurément à des compagnons de travail qu'un autre défunt, un pêcheur nommé Thérís, devait l'érection de son monument funéraire, ainsi que l'indique l'épigramme composée par Léonidas de Tarente :

« Le très vieux Thérís, qui vivait de ses nasses productives, qui nageait mieux qu'une mouette, qui prenait les poissons, avec ses filets, jusque dans leurs trous, qui ne montait qu'une barque mal équipée, ce n'est pourtant pas Arcturus qui l'a fait périr, ce n'est pas une tempête qui a mis fin à sa longue vie ; mais il est mort dans sa cabane de roseaux ; comme une lampe il s'est éteint peu à peu, de lui-même. Ce monument, ce ne sont pas ses enfants qui lui ont élevé, ni sa compagne de lit ; c'est la confrérie des pêcheurs, ses camarades de travail (συνεργατίνης ἰχθυβόλων θίασος) »³³⁴.

Le fait que ce genre de confrérie soit généralement des associations professionnelles d'origine religieuse, comme nous l'indique le commentateur de l'édition en question, permet d'autant mieux de comprendre cette prise en charge.

La seconde catégorie est avant tout illustrée par les funérailles publiques des soldats morts sur le champ de bataille dans la Grèce du V^e s. av. J.-C. C'est dans ce cas l'Etat qui se charge de toute la procédure et donc, du monument collectif qui se chargera de commémorer ces hommes courageux, ce monument public qu'évoque par exemple Thucydide à propos des premiers morts de la Guerre du Péloponnèse (II, XXXIV, 5). Si ce n'est l'Etat lui-même qui en est responsable, parfois c'est un groupe important et respectable tel qu'une association religieuse qui assume ce rôle, comme ce fut le cas pour les morts de la bataille des Thermopyles, enterrés au lieu même où ils avaient combattu. Ce furent alors, comme le rapporte Hérodote (VII, 228), les Amphictyons qui leur érigèrent un monument. Ces personnes appartenaient à une amphictyonie, à savoir « une association de cités ou de peuples voisins qui administrent en commun un sanctuaire »³³⁵, d'où une grande autorité morale et rituelle qui leur conférait le droit de pouvoir se charger de cet honneur.

³³³ Epigr. n° 05/01/42, trad. A. Le Bris, 2001, p. 19.

³³⁴ *Anth.*, L. VII, n° 295 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 181.

³³⁵ BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002³, p. 180.

En résumé, les combinaisons commanditaires – destinataires des monuments que nous avons pu dégager correspondent aux schémas suivants : chef de famille – famille (plus ou moins étendue), (petits-)enfants – (grands-)parents, père – enfants, mari – épouse et plus rarement l'inverse, compagnons – compagnon, Etat ou confédération – soldats.

Reste à régler une épineuse question qui nous mène à remettre en question le titre même de cette section de notre étude. En effet, le terme « commanditaires » a été jusque-là utilisé, mais qui dit commanditaires dit commande faite à autrui et c'est peut-être faire trop de cas de nos pratiques actuelles que de penser qu'il revenait à quelqu'un d'autre que les proches eux-mêmes que de construire les monuments.

Si nous reprenons les textes étudiés, il apparaît que les proches eux-mêmes « font », « élèvent » ou « construisent » les monuments, ou encore que ce sont eux qui forment le tertre. Est-ce un raccourci de langage que de parler ainsi ou cela correspond-il à une pratique réelle ? L'épigramme de Philainis, déjà prise en compte ci-dessus, précise bien que le mari « a construit lui-même » la belle tombe de son épouse³³⁶. Celle d'Atthis, à Cnide, transmet la même information, puisque son mari y déclare :

« J'ai édifié moi-même pour Atthis tant pleurée cette marque d'honneur »³³⁷.

Tous ces textes et ces deux dernières phrases en particulier laisseraient donc à penser que les proches se chargeaient bel et bien de la « construction » du monument funéraire de leurs défunts. Soit qu'il s'agissait de pierres grossières faisant office de marqueurs très simples ou de stèles éventuellement, que les membres de la famille seraient allés chercher dans un atelier spécialisé, ou encore de terre ou de pierraille amoncelés pour former un modeste tertre.

Il n'y aurait donc aucun professionnel de la mise en place des monuments funéraires ? Les chambres funéraires aménagées avec plusieurs sarcophages telles que voulues par des riches habitants d'Asie Mineure, par exemple, nous empêchent à elles seules de nier leur existence. Et il est tout de même des textes sur lesquels nous pouvons nous appuyer également, comme sur cette inscription funéraire de Smyrne, où un homme avait fait graver à l'avance sur son tombeau ces lignes pleines de satisfaction :

« D'autres ont la richesse, mais moi, le vieux chartularius Hermianos, qui me trouve à l'intérieur de cette pierre creuse, j'ai la tombe que voici, édifiée avec art et entourée d'honneurs ; je l'ai fait faire en jugeant qu'il valait mieux posséder cela que la richesse ; même maintenant que je suis mort, j'en retire de la joie »³³⁸.

³³⁶ Epigr. n° 01/20/37, trad. A. Le Bris 2001, p. 138.

³³⁷ Epigr. n° 01/01/07, trad. A. Le Bris 2001, p. 162.

³³⁸ Epigr. n° 05/01/41, trad. A. Le Bris 2001, p. 139.

Ce défunt indique donc bien qu'il a fait la commande de son monument. Reste une question à laquelle il n'est pas possible de répondre en l'état actuel de nos connaissances : les personnes qui ont été commanditées dans certains cas pour creuser les tombes et ériger les monuments funéraires étaient-elles de simples esclaves en lien avec les proches en demande ou relevaient-ils d'une vraie corporation de professionnels de la mort ?

L'iconographie ne nous fournit en revanche pas d'indications relatives aux commanditaires des monuments funéraires.

I. 6) Coût

En 1989, X. de Schutter rédigea un article qui traitait du coût des obsèques en Grèce à l'époque classique. L'auteur y souligne le fait que le monument funéraire était la plus importante des dépenses faites lors des funérailles³³⁹. Quatre textes aux données très précises sont en particulier exploités dans cette étude et tout d'abord un passage du *Contre Philon* de Lysias. Dans celui-ci, la mère de Philon confie à une personne de confiance la somme de trois mines d'argent en prévision de la sépulture dont elle aura besoin³⁴⁰. Est également pris en compte dans cet article l'extrait des *Lois* de Platon qui prescrit le principe idéal suivant (959d) et qui sera plus tard rapporté par Cicéron également (*De leg.* II, 68) :

« Pour un citoyen du cens supérieur, une dépense totale de sépulture n'excédant pas cinq mines ; pour le second cens, trois mines ; deux pour le troisième, une pour le quatrième, telle sera la juste mesure de frais »³⁴¹.

La femme dont parle Lysias se trouverait alors appartenir à la classe censitaire de deuxième catégorie selon la répartition de Platon, ce qui reste une situation raisonnable et n'outrepasse donc pas les restrictions somptuaires en cours depuis l'époque de Solon (VI^e s. av. J.-C.). Restrictions qui sont à voir, dans la mentalité des Grecs de l'Antiquité, comme des garde-fous à l'usurpation de privilèges divins par les mortels³⁴², soit à une forme d'*hybris*, alors qu'en parallèle les souverains macédoniens brouillaient cette limite, d'où peut-être la réaction athénienne de Démétrios de Phalère³⁴³, dont nous parlerons ci-après.

³³⁹ SCHUTTER 1989, p. 61.

³⁴⁰ Lys. XXXI, 20-21 – cité in SCHUTTER 1989, p. 62.

³⁴¹ Trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 73.

³⁴² O'SULLIVAN 2009, p. 57-58, qui se réfère notamment à Eschine I, 14.

³⁴³ Rappelons-nous qu'Alexandre déjà avait été reconnu comme un héros et le fils d'un dieu tout à la fois par l'Oracle de Siwah (332-331 av. J.-C.) et que son ami Héphaïstion fut traité lui aussi comme un héros après sa mort (O'SULLIVAN 2009, p. 59 et s.). Nous en convainc aussi toute la propagande politique d'assimilation à des divinités de la part des successeurs d'Alexandre au travers des œuvres d'art.

Les sommes plus élevées de dix mines (mille drachmes) sont elles mentionnées dans un texte de Démosthène, le *Contre Bæotos II* ³⁴⁴, ainsi que dans une lettre attribuée à Platon, mais sans doute apocryphe (XIII, 361e) ³⁴⁵.

Dans le *Contre Diogiton* de Lysias encore ³⁴⁶, ce sont les sommes considérables de vingt-cinq et cinquante mines qui sont mentionnées. L'écart colossal entre ces chiffres et ceux que les autres textes évoquent, ainsi que la tendance de Diogiton à exagérer toutes les sommes dont ils parle lors de son procès, font qu'il est très difficile d'imaginer que ces sommes puissent correspondre à une réalité courante.

Nous ajouterons à ces sources prises en compte dans l'étude de X. de Schutter un autre passage de Démosthène qui, dans le *Contre Stéphanos* (I, 79), annonce une somme plus importante que toutes les autres encore :

« De qui ai-je séduit la femme, comme tu as séduit, parmi tant d'autres, celle à qui cet ennemi des dieux a élevé le tombeau, proche du tombeau de sa maîtresse, qui lui a coûté plus de deux talents ? » ³⁴⁷.

Deux talents, autrement dit cent vingt mines ³⁴⁸, donc une somme qui dépasse tout ce que l'on peut imaginer et laisse plus que perplexe. Notons que nous nous trouvons là encore une fois dans le contexte d'un procès et que cette phrase visait à souligner la corruption de Phormion, qui se serait tout permis sous prétexte qu'il était très riche.

Ces textes, qui se situent chronologiquement dans la période entre le retour des grandes stèles en pierre à Athènes et avant les restrictions de Démétrios de Phalère, nous communiquent une fourchette de prix entre une et cent vingt mines.

En conclusion, nous dirons que le coût des monuments funéraires privés ³⁴⁹ en Attique pour l'époque classique, hors interdictions et restrictions, devait être équivalent à un montant entre une et cinq mines pour les monuments de base, qu'il fallait compter aux alentours de dix mines pour une construction luxueuse et qu'enfin des sommes plus élevées, voire quelquefois beaucoup plus élevées pouvaient être engagées par un petit nombre d'individus particulièrement riches. Nous n'avons en revanche aucune donnée pour les autres régions de Grèce à la même époque, mais nous pouvons aussi imaginer que les *naïskoï* de l'Italie du Sud ont pour certains représenté une grande dépense.

³⁴⁴ Dém. XL, 52.

³⁴⁵ Le fait que Platon n'applique pas à lui-même les prescriptions qui sont édictées dans ses propres lois peut s'expliquer soit par le caractère réellement apocryphe du document soit, comme le précise X. de Schutter, par le fait que les Lois ont vraisemblablement été rédigées quelques années plus tard et que Platon n'avait alors pas réfléchi aussi systématiquement au problème (SCHUTTER 1989, p. 64).

³⁴⁶ XXXII, 21 – cf. SCHUTTER 1989, p. 64.

³⁴⁷ Trad. L. Gernet, 1957, p. 177.

³⁴⁸ S'il s'agit bien de talents d'argent.

³⁴⁹ Nous n'avons pas d'informations concernant le coût des grands *sémata* publics.

Pour la période hellénistique, il n'est pas possible d'obtenir des informations aussi précises à la lecture des sources écrites.

En ce qui concerne l'Attique du IV^e s. av. J.-C., au vu des prescriptions de Démétrios de Phalère³⁵⁰ et donc de la volonté de réduire à un *kioniskos* de trois pieds tout au plus le monument funéraire, il paraît manifeste que le budget des funérailles n'en fut à ce moment-là que plus limité encore par rapport aux époques antérieures.

Ailleurs dans le monde grec, il n'en alla pas de même. En effet, de très grosses sommes d'argent ont parfois été utilisées pour la construction de monuments funéraires, comme nous le prouve par exemple l'épigramme découverte à Silandos, en Lydie³⁵¹, et que nous avons déjà citée en partie. Celle-ci était associée à un tombeau pyramidal d'une hauteur impressionnante :

« Ils (mes parents) ont dépensé une partie de leurs biens pour mon tombeau et érigé une pyramide de quarante pieds de haut. Je regarde ma patrie avec des yeux de pierre sculptée ; bien que morte, je n'ai pas une vue moins perçante que lorsque je vivais. Mes chers parents, cessez de vous lamentez pour moi, oubliez les larmes, maintenant que vous m'avez érigé un tombeau, considérez-moi comme immortelle, puisque vous m'avez façonné une gloire immortelle ; moi morte, vous ne m'avez pas, comme certains, enterrée à bas prix et considérée comme quelqu'un que l'on pouvait oublier. Mais je t'en supplie, mon très cher frère, ne reproche pas à nos parents d'avoir dépensé leur fortune indûment pour moi, la morte, alors que tu désirais pour toi davantage de ressources ; car, au lieu des étoiles et de la douce lumière, je n'ai comme lot que des pierres.

Antipatros a élevé vers les cieux le tombeau que voici en forme de pyramide, par amour jusque dans la mort ; lui qui m'a engendrée m'a donné, lorsque je suis morte, la part de nos biens qui me revenait ; bien que je sois morte, il ne m'en a pas dépouillée. Puissent tous ceux qui voient sur la stèle la marque d'amour pour ses enfants qu'est cette inscription, s'ils perdent leurs enfants, leur accorder cette faveur »³⁵².

Plusieurs notions ressortent de cette inscription, mais la plus importante est sans doute pour nous celle de la liberté d'exécution, qui nous place ainsi dans cette région du monde grec à l'opposé de celle de l'Attique du IV^e s. av. J.-C. En effet, l'épigramme nous indique que certains sont enterrés « à bas prix » et d'autres, comme la jeune fille dont il est question, à très grands frais. La dépense faite ici était tellement importante que les mots s'attachent à expliquer, à justifier cette situation malgré tout, cependant qu'il paraissait tout à la fois normal

³⁵⁰ Cic., *De Leg.* II, 66.

³⁵¹ Région récupérée par les Séleucides à la mort d'Alexandre le Grand.

³⁵² Trad. A. Le Bris, 2001, p. 141.

à ces parents-là que de donner l'équivalent de l'héritage qu'ils auraient laissé à leur fille pour la construction de son tombeau. Enfin, c'est la notion d'amour qui est mise en avant également pour permettre aux passants de comprendre la raison d'une telle magnificence, une mention qui à nouveau s'oppose à la somptuosité plus ostentatoire des monuments des grandes familles athéniennes, laquelle fut réprimée à la fois à la fin du VI^e s. par Clisthène et à la fin du IV^e s. par Démétrios de Phalère.

La diversité de prix semble aussi avoir été totalement de mise, à l'époque hellénistique, en Grèce du Nord et en Italie du Sud, puisque les *semata* retrouvés dans ces régions consistent aussi bien en des stèles simples qu'en des tertres gigantesques.

Iconographiquement parlant, le fait le plus notable est de souligner la représentation de très nombreux *naïskoi*, très ambitieux dans leur réalisation, sur les vases d'Italie du Sud. Ceux-ci devaient constituer dans la réalité des monuments funéraires au coût très élevé ce qui, combiné à la complexité de nombreux d'entre ces vases supports des images, nous permet de soupçonner l'existence d'une frange de la société de l'Italie du Sud du IV^e s. av. J.-C. très riche. Une idée que ne peut que confirmer non seulement la découverte dans la nécropole de Tarente de vestiges de ces monuments³⁵³, mais également celle de tombes à chambres et de quelques vastes hypogées – ou plutôt du peu qu'il en reste à l'heure actuelle –, en particulier à Tarente encore et dans sa région³⁵⁴.

En dehors de cela, il n'y a pas de vraies conclusions globales à tirer quant au coût des monuments suivant les régions et les époques au travers des documents iconographiques.

I. 7) Localisation

En ce qui concerne la localisation des tombeaux, les apports textuels sont de deux types. Nous avons soit des données géographiques précises, soit nous en avons des plus générales, indiquant le genre d'endroit dans lequel les tombes étaient placées, à savoir généralement loin du cœur des cités.

Commençons avec quelques exemples de la première catégorie et précisément avec une épigramme composée par Eschyle. Conservée dans l'*Anthologie*, voici cette composition :

³⁵³ DENOYELLE et IOZZO 2009, p. 139.

³⁵⁴ WUILLEUMIER 1968, p. 254 et 261.

« La sombre Parque a tué même ces guerriers à la lance inébranlable, tandis qu'ils défendaient leur patrie aux riches troupeaux. Mais elle est vivante, la gloire de ces morts, dont les corps généreux ont été recouverts par la terre de l'Ossa »³⁵⁵.

Non seulement l'auteur tragique rend hommage à de courageux guerriers, mais il précise qu'ils ont eu la chance d'être enterrés dans leur pays, là où ils sont tombés. Ce pays est la Thessalie, car Ossa désigne un mont de cette région.

Du monument d'Eschyle lui-même nous avons des mentions. Une autre épigramme de l'*Anthologie*, rédigée par Antipater de Thessalonique, nous en donne la localisation :

« L'homme qui le premier a haussé le verbe tragique et le chant sublime en un style vigoureux, Eschyle, fils d'Euphorion, gît loin de la terre d'Eleusis, honorant de son monument la Trinacrie »³⁵⁶.

Bien qu'il faille toujours s'interroger quant à la véracité des pièces conservées dans le recueil en question et que, comme le dit le commentateur, le fait que le père du défunt soit nommé ne suffise pas pour décréter qu'il s'agit d'une inscription funéraire réelle³⁵⁷ – d'autant que nous avons affaire à une personnalité connue de tous –, la région citée, la Trinacrie, correspond bien au nom « Trinakria » donné par les Grecs de l'Antiquité à la Sicile. L'information, bien qu'importante, n'en reste pas moins encore assez vague.

Il faut nous reporter à une autre inscription de type funéraire, écrite par Diodore cette fois-ci, pour connaître le lieu précis de la Sicile où l'on pouvait venir rendre hommage au défunt Eschyle :

« Eschyle, dit cette pierre tombale (ταφίν λίθος), gît ici, le grand homme, loin de sa patrie cécropienne, au bord des blanches eaux du Gélas de Sicile (...) »³⁵⁸.

Les eaux du fleuve Gélas débouchaient à Géla, colonie grecque de Sicile, où l'on sait, en effet, que l'auteur tragique est mort en 456 av. J.-C.

De part le recoupement ne serait-ce que de ces deux inscriptions, il est donc possible de déterminer que le tombeau d'Eschyle se trouvait en Sicile et précisément à Géla.

Eschyle n'est cependant pas le seul auteur tragique dont la localisation de la sépulture soit évoquée dans les textes. En effet, de la même façon que celui-ci est mort loin d'Athènes, Euripide termina sa vie à la cour du roi macédonien Archélaos, où il mourut en 406 av. J.-C.

³⁵⁵ *Anth.*, L. VII, n° 255 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 166.

³⁵⁶ *Anth.*, L. VII, n° 39 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 74.

³⁵⁷ Cf. n. 1, p. 75.

³⁵⁸ *Anth.*, L. VII, n° 40 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 75.

Une inscription due à Thucydide, bien que de portée très symbolique³⁵⁹, s'en fait l'écho :

« Le monument (Μνῆμα) d'Euripide, c'est toute la Grèce, mais ses os sont
à la Macédoine, car c'est elle qui accueillit le terme de sa vie. Sa patrie, c'est la Grèce de la
Grèce, Athènes. Ayant beaucoup plu de par les Muses,
de beaucoup il reçoit aussi la louange »³⁶⁰.

On comprend alors aisément que l'Attique ait tenu à ériger un monument funéraire à Euripide malgré tout, bien que la tombe qu'il surmontait ait, de fait, été vide³⁶¹.

Concernant les morts à la guerre, nous trouvons par exemple la mention de l'emplacement de leurs monuments chez l'historien Thucydide (XXXIV, 5). Ainsi, celui des hommes tombés durant la guerre du Péloponnèse

« est situé dans le plus beau faubourg de la ville et où l'on ensevelit toujours les victimes de la guerre – à l'exception des morts de Marathon : pour ceux-là, jugeant leur mérite exceptionnel, on leur donna la sépulture là-bas, sur place ».

Cet endroit réservé hors du centre de la cité est le cimetière du Céramique, où les Athéniens avaient l'habitude d'enterrer leurs soldats, alors que les autres, ce qui fut aussi accordé aux morts de Marathon notamment³⁶², comme nous le lisons également, étaient directement enterrés sur le champ de bataille. Il s'agissait de la partie extérieure du Céramique, c'est-à-dire hors-les-murs de la ville. Cette zone était appelée le *Démotion Sêma* et s'étendait de chaque côté d'une route qui menait de la Porte du Dipylon à l'Académie. Avant le milieu du IV^e s. av. J.-C., ce *Démotion Sêma* fut réaménagé en une large voie plus solennelle au bord de laquelle s'alignaient les *polyandreia* et les tombes individuelles de quelques personnalités, comme nous allons le voir³⁶³.

Le complément est, en effet, possible à trouver entre autres dans les descriptions du périégète Pausanias. Dans le premier livre de son œuvre, qui est dédié à l'Attique, celui-ci insiste en plusieurs endroits du paragraphe vingt-neuf³⁶⁴ sur l'emplacement éloigné par rapport au centre d'Athènes, des tombeaux. Ces derniers, dont il est précisé qu'ils sont ceux de héros ou d'hommes, peuvent aussi se trouver hors de la cité, dans les dèmes environnants ou le long des chemins. Pausanias se concentre alors en particulier sur la route qui menait à l'Académie (ANNEXE XVI) et au bord de laquelle il a pu voir divers monuments funéraires, dont ceux

³⁵⁹ Le texte est à la gloire d'Euripide, certes, mais également d'Athènes.

³⁶⁰ *Anth.*, L. VII, n° 45 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 77.

³⁶¹ Voir *infra*, p. 415.

³⁶² WHITLEY 1994, p. 215. Ceci étant aussi valable pour les morts de Platées.

³⁶³ GARLAND 2001², p. 90.

³⁶⁴ Paus. I, 29, 2-14.

dédiés à de nombreux soldats et dont nous parlait déjà Thucydide, puisque nous sommes à nouveau confrontés à une description du *Démotion Séma*, ainsi qu'à des défunts isolés tels que Périclès ou Clisthène.

Une dernière épigramme, pour rester dans le même registre, nous amène à considérer un autre aspect de l'emplacement d'un monument funéraire :

« D'Hermione était l'étranger, mais il a été enseveli hors de son pays, Zoïlos, revêtu de la terre argienne qu'ont entassé sur lui sa femme à l'ample giron, baignée de larmes, et ses enfants tondus ras »³⁶⁵.

A défaut d'avoir pu ramener dans sa patrie le défunt Zoïlos, ses proches ont ramené un peu de terre de l'Argolide qui aura été versée sur son corps et dans laquelle aura été fiché le marqueur funéraire sur lequel cette inscription est censée avoir été gravée.

D'autres inscriptions sont chargées d'apports plus généraux concernant l'emplacement des tombeaux et de leurs monuments, mais loin d'être inutiles, elles nous informent en cela de la conception même de l'espace funéraire qu'avaient les Grecs anciens.

Léonidas de Tarente, par exemple, composa les vers suivants :

« Le petit Médéios a élevé à sa nourrice thrace le monument que voici sur le bord de la route (μνᾶμ' ἐπὶ τῇ ὁδῷ), et il a gravé dessus : 'Cleita'.

Cette femme aura sa récompense pour avoir élevé l'enfant.

Comment donc ? elle rend encore des services après sa mort »³⁶⁶.

Bien qu'en périphérie des habitations, certains tombeaux étaient donc placés dans des lieux de passage et les monuments funéraires associés, envisagés peut-être comme autant de bornes pour se repérer.

On pourrait cependant rétorquer que ce monument est celui d'une esclave, d'où le choix de cet emplacement étonnant pour nous à l'heure actuelle, mais il n'en est rien, comme le démontre parmi d'autres cette épigramme rédigée par un auteur du nom de Diotimos et qui évoque la dernière demeure d'un couple :

« Appelant à grands cris son époux Evagoras, fils d'Hégémachos et fugitif séparé de son beau-père, Skylis, fille de Polyainos, vint aux portes d'Eureia. Veuve alors, elle ne retourna pas à la maison de son père, la malheureuse ; mais le troisième mois elle mourut, infortunée,

³⁶⁵ *Anth.*, L. VII, n° 446 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 45.

³⁶⁶ *Anth.*, L. VII, n° 663 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 135-136.

de la douleur de son âme et d'une consommation funeste. En souvenir de l'un et de l'autre s'élève ce triste monument (μνημα) de leur amour, près d'un carrefour usé par les passants »³⁶⁷.

Non sans humour, il est aussi des épigrammes qui évoquent des défunes buveuses placées à l'endroit le plus judicieux pour elles, à savoir près des vignes, des cuves ou autres claies où sèche le raisin³⁶⁸. De là à leur accorder une réalité archéologique, il y a un pas, cependant qu'à nouveau est stigmatisé ici la volonté de placer les tombeaux à l'écart par rapport au centre des villes et aux habitations.

A l'écart également, mais encore davantage au cœur de la nature, furent enterrés les deux bûcherons d'Achaïe pour qui Persès de Thèbes a écrit ceci :

« Nous, étrangers, Mantiadès et Eustratos, fils d'Echellos, de Dymê, nous reposons dans un âpre fourré, campagnards et bûcherons de naissance. Sur notre tombe, ces haches à fendre le bois indiquent notre métier »³⁶⁹.

De la même façon, en Asie Mineure, une stèle funéraire hellénistique retrouvée remployée comme seuil de porte indique que le défunt à qui elle était destinée, Philainis, avait sa tombe construite sur une route champêtre, soit à la fois dans la campagne et en bordure du passage³⁷⁰.

Pour la même région enfin, comme peuvent le préciser la stèle de Damophilos et ses descendants³⁷¹, trouvée à Thyssanous (Carie), ou celle d'Hermias³⁷², découverte à Smyrne, toutes deux datées du III^e s. av. J.-C., nombreux sont les tombeaux et leurs monuments à avoir été placés sur le rivage, en bordure de mer. Dans la majorité des cas, le fait que ces tombes soient des cénotaphes dédiés à des naufragés – ce qui est le cas pour le défunt nommé Hermias seul – explique de fait la localisation choisie ; mais nous reviendrons plus en détails sur les marqueurs qui surmontent des tombeaux vides par la suite³⁷³.

On comprend bien que cet éloignement des morts fut lié avant tout à la superstition associée au phénomène de la souillure, mais il est important de souligner aussi, pour terminer, la vision

³⁶⁷ Anth., L. VII, n° 475 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 58. Bien que nous puissions avoir des doutes sur l'usage réel de cette inscription, peut-être imitée de Léonidas, cela ne gêne cependant en rien notre propos.

³⁶⁸ Cf. Anth., L. VII, n° 456 et 457.

³⁶⁹ Anth., L. VII, n° 445 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 45.

³⁷⁰ 01/20/37 in MERKELBACH et STAUBER 1998, p. 159 ; idem in LE BRIS 2001, p. 138 (trad. retenue ici).

³⁷¹ 01/05/02 in MERKELBACH et STAUBER 1998, p. 22 ; idem in LE BRIS 2001, p. 21 (trad. retenue ici).

³⁷² 05/01/42 in MERKELBACH et STAUBER 1998, p. 528 ; idem in LE BRIS 2001, p. 19 (trad. retenue ici).

³⁷³ Cf. chap. II. 3 – III sur les cénotaphes.

tout à la fois sentimentale, pragmatique et peut-être bien « hygiéniste » avant l'heure que nous offre Platon au travers de ses *Lois* (XII, 958d-e) :

« Aucune tombe ne sera permise nulle part en terre labourable, aucun monument grand ou petit ; là seulement où la nature du sol n'est bonne qu'à cette fin, à recevoir et cacher les corps des morts de façon à attrister le moins possible les vivants, là on utilisera tout le terrain disponible ; mais tout sol que la terre, notre mère, destine naturellement à fournir la nourriture aux hommes, ni mort ni vivant ne doit en priver ceux de nous qui vivons »³⁷⁴.

Cette idée s'oppose à la coutume dont Cicéron se fait le porte-parole dans son *Traité des lois* (II, 63), que voici :

« (...) déjà à Athènes, selon une coutume due à Cécrops, dit-on, a persisté jusqu'à aujourd'hui le rite d'ensevelir en terre, rite en vertu duquel, après que les proches avaient célébré la cérémonie et que la fosse était recouverte de terre, on y semait des céréales, d'une part pour assurer au mort le repos comme au sein de sa mère, d'autre part, pour que le sol, purifié par le grain produit, fut rendu aux vivants »³⁷⁵.

Hormis d'insister sur l'ancienneté du rite de l'inhumation, ce passage met en avant l'assimilation unique de la terre à la divinité Gê. Qu'elle serve à l'agriculture ou soit le réceptacle des corps morts, la terre n'en est pas pour autant différente. Il est, en revanche, nécessaire de purifier l'endroit qui a servi à l'inumation, ce qui est utile à la fois aux morts et aux vivants, comme expliqué.

Chez Platon tout au contraire, une distinction nouvelle s'opère entre cette terre nourricière et des zones de terre sans intérêt, dont la seule destination serait de recevoir les cadavres, sans qu'un mélange des fonctions puisse avoir lieu et qu'un principe de purification puisse être envisagé. Platon met l'accent sur la fonction première de la terre, celle de fournir aux vivants de quoi subsister. Son idée est de garantir un espace aux cadavres et même un assez large espace, mais uniquement dans des parties infertiles du sol. Gê est pour lui la mère des vivants, elle n'est plus celle des défunts.

On a donc bien vu s'élever en Grèce, au bord des routes et au croisement de certaines d'entre elles, des stèles et autres monuments funéraires durant l'Antiquité. Pourtant, il apparaît également au travers des textes que certains monuments funéraires ont été malgré tout érigés au centre de la cité. En premier lieu, si nous nous reporterons à Plutarque et à sa *Vie de Lycurgue*, qui conte les grandes réformes législatives de cet homme d'état. Ses dires sont cependant sujets à caution – ce dont Plutarque au premier chef était conscient – puisque nous

³⁷⁴ Trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 71.

³⁷⁵ Trad. G. de Plinval, 1968, p. 77.

ne savons pas si le fameux législateur Lycurgue vécut au X^e, au IX^e ou au VIII^e s. av. J.-C.³⁷⁶, ni quelle fut la pérennité de ses décisions. Quoi qu'il en soit, selon les règles imposées par Lycurgue, les tombeaux ne se trouvaient pas hors-les-villes mais à l'intérieur des murailles, pour ainsi

« ôter {aux jeunes gens} la peur et l'horreur de la mort »

et que, en dehors des soldats et des *hierai*,

« il n'était pas permis d'inscrire sur les tombeaux les noms des morts » (27, 1)³⁷⁷.

Si bien que la notion de souillure, si intimement liée à la question de la mort, est ici effacée, puisque la proximité avec celle-ci est encouragée, des tombeaux se retrouvant du même coup tout près des temples, proches des endroits dédiés aux dieux, donc. Or, si nous nous rappelons les mots prononcés par la déesse Artémis à Hippolyte dans la pièce éponyme d'Euripide (v. 1437 et s.) :

« Adieu, il nous est interdit de regarder la mort. Nos yeux seraient souillés par un dernier soupir, et je te vois déjà près de ta fin »³⁷⁸.

Ailleurs en Grèce, le principe d'enterrer les morts au sein même de la cité fut réservé à des défunts héroïsés, tel le stratège Aratos, mort en 213 av. J.-C. et dont le monument funéraire fut érigé dans « un lieu bien en vue »³⁷⁹ à Sicyone, une cité du Nord-Est du Péloponnèse. Précisons qu'avant de faire cela, les Sicyoniens prirent malgré tout la précaution de consulter l'oracle de Delphes :

« (...) il existait une loi antique, fortifiée encore d'une peur superstitieuse, qui interdisait d'ensevelir personne à l'intérieur des murs ; ils envoyèrent donc à Delphes consulter sur ce point la Pythie (...) »³⁸⁰.

Le tombeau d'un défunt de ce type était nommé *herôon* de façon générale³⁸¹ et, en ce qui concerne la loi apparemment très ancienne et très ancrée interdisant d'inhumer au cœur des cités, nous n'en possédons pas le texte officiel, mais nous trouvons également cette prescription dans le contexte athénien, rapportée par Cicéron dans son *Ad Familiares* (IV, 12). Les Sicyoniens avaient déjà agi de la sorte en 365 av. J.-C., soit à l'époque classique, en enterrant le corps d'Euphrôn, qu'ils considéraient comme le fondateur de leur cité, sur l'agora (Xen., *Hell.* VII, 4, 12).

Un passage de Diodore (XI, 38) nous amène cependant à prendre conscience que tel n'était pas le cas pour tous les *hérôa*. Il relate des faits qui se sont déroulés au début de l'époque

³⁷⁶ Trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux 1993 (3^{ème} éd.), notice du texte en question p. 109.

³⁷⁷ Repris également in *Apo. Lac.* 18.

³⁷⁸ Trad. M. Delcourt-Curvers 1993, p. 271-272.

³⁷⁹ Plut., *Aratos* LIII, 4 – trad. R. Flacelière et E. Chambry, 1979, p. 127.

³⁸⁰ Plut., *Aratos* LIII, 2 – trad. R. Flacelière et E. Chambry, 1979, p. 127.

³⁸¹ Dans le cas d'Aratos, nous pouvons plus précisément parler de l'*Aratéion*, par extension.

classique et plus précisément en 478 av. J.-C., puisqu'il témoigne des funérailles de Gélon, qui fut un tyran de Sicile. Considéré comme un héros au moment de sa mort, il n'obtint cependant pas un monument au centre de la cité, mais dans la propriété de sa femme, un « lieu distant de deux cents stades »³⁸², sous entendu du centre politique et donc du cœur de la ville. La construction n'en était pas moins imposante bien sûr, puisqu'il était nommé « les Neuf Tours » et « provoquait l'admiration »³⁸³. Le texte indique également que Gélon voulut que ses propres funérailles obéissent strictement aux lois funéraires que les Syracusains avaient tendance à négliger, si bien que l'on peut également voir dans l'emplacement de son tombeau une même volonté de ne pas se distinguer des autres.

Les indications de localisation contenues dans les sources iconographiques sont elles bien minces, puisqu'en dehors de représenter des endroits arborés et donc possiblement loin du centre des cités, il n'y a pas d'autre conclusion à tirer. Les lieux plantés d'arbres sont visibles au travers de deux scènes d'époque classique de notre corpus, la première sur une loutrophore à figure noire par le Peintre de Sappho, qui montre une scène de déposition (**Ekphora I-1**). Le cercueil d'un défunt est mis en bière par quatre hommes et sont également présentes deux pleureuses. C'est à l'arrière-plan de cette scène que se déploient, en partie haute, des branches d'arbres fines ou des plantes, dont les fleurs ou les fruits sont matérialisés par des petits points de peinture. L'autre représentation se trouve sur un lécythe à fond blanc, où le Peintre du Carré a peint un arbre qui semble faire office de monument funéraire lui-même (**Monument I-36**)³⁸⁴.

I. 8) Pérennité

a. Protection

Comme pour tout monument laissé en place à l'air libre et sans surveillance, on craignait que les marqueurs funéraires et la sépulture en général soient l'objet d'actes de vandalisme, tels que le vol, la substitution – à savoir la réutilisation de la tombe pour un corps étranger à la famille, ce qui constituait une autre souillure pour les Grecs de l'Antiquité³⁸⁵ – ou encore la déprédation.

³⁸² Un stade correspondant à six-cents pieds, c'est-à-dire entre cent quarante sept et cent quatre-vingt douze mètres de long suivant les régions. Pour faire une moyenne, nous dirons que la propriété de la femme de Gélon se situait à environs 340 mètres du centre la cité.

³⁸³ Trad. J. Haillet, 2001, p. 53.

³⁸⁴ Des plantes apparaissent également sur des documents iconographiques plus anciens que ceux de notre période d'étude, mais comme nous les avons évoqués ici malgré tout, il s'agit pour rappel des deux canthares du VI^e s. av. J.-C., conservés au Cabinet des Médailles, à Paris (**Ekphora I-3** et **Ekphora I-4**).

³⁸⁵ LE BRIS 2001, p. 148.

Dans son *Traité des lois*, Cicéron rapporte que Solon avait légiféré concernant la protection des monuments funéraires (II, 64). En effet, il était prévu qu'une pénalité s'applique dans le cas où quelqu'un abîmerait, renverserait ou briserait de tels édifices.

Hormis cette trace présente en contexte législatif, les références les plus courantes à la protection des tombeaux sont à chercher sur les monuments eux-mêmes.

α. Menacer par l'écriture

Les inscriptions funéraires se font l'écho de ces préoccupations lorsqu'elles contiennent des formules de malédictions qui souhaitent la mort aux pillleurs et à leurs familles, promettent que la colère des dieux s'abattra sur eux ou plus sobrement enjoignent à quiconque de ne pas toucher à la tombe³⁸⁶. Elles se retrouvent tout particulièrement en Asie Mineure, en Thrace et en Macédoine³⁸⁷.

Pour prendre le cas plus précis de l'Asie Mineure, où les formules de mise en garde étaient très répandues dans l'Antiquité, il s'avère que le terme le plus couramment employé pour désigner le potentiel perturbateur d'une tombe était l'adjectif « ἀσεβής » (impie), mais on trouvait aussi celui de « ἱερόσυλος » (voleur sacrilège) quelquefois et, pour ce qui concerne la Lycie et sa côte sud avant tout, celui de « ἀμαρτωλός » (coupable)³⁸⁸.

Il arrive aussi que l'inscription et la forme du monument aillent de pair dans l'intention protectrice, comme sur la tombe d'époque hellénistique³⁸⁹ d'un guerrier défunt nommé Diagoras, découverte à Syrna³⁹⁰ en Carie, et sur le linteau de porte de laquelle on peut lire :

ἔ[μπε]δ[ον], ἀργιόδοντες, ἐπ'εὐξέστοιο μένοντες
τοῦ[δ]ε τόπου [δι]έπε[σ]θε· αὐτὰρ ἐγὼ κορυφᾷ
ἀκροτάται β[ε]βαῶς ἐπιόσσομαι, ὄφρα ἐ μή τις
πημήνη δειλὸς φῶς ἐπινισόμενος {...}

« Ô animaux aux dents blanches, tenez-vous constamment sur ce lieu bien travaillé ; quant à moi, me trouvant au sommet le plus élevé, j'ai les yeux fixés sur tout afin qu'aucun homme lâche ne vienne l'endommager (...) »³⁹¹

³⁸⁶ McLEAN 2002, p. 272.

³⁸⁷ McLEAN 2002, p. 275.

³⁸⁸ STRUBBE 1997², p. 33-34.

³⁸⁹ Datation très imprécise, entre 300 et 100 av. J.-C. (BRESSION 1991, p. 85).

³⁹⁰ A un kilomètre environ du village de Turgut, au-dessus de la route de Bayir.

³⁹¹ Epigr. 01/ 06 /01, trad. A. Le Bris, 2001, p. 148.

Une statue du défunt ou éventuellement d'une personnalité protectrice se tenait donc au sommet du monument³⁹². Quant aux animaux, si l'on pense qu'ils remplissent la même fonction, on imagine bien qu'ils aient pu être des lions, d'autant que, comme le note A. Le Bris³⁹³, un fragment de lion endommagé a été trouvé non loin de là³⁹⁴; l'influence du Mausolée d'Halicarnasse n'étant pas à négliger non plus concernant cette région.

Notons au passage que les inscriptions funéraires menaçantes se font encore plus nombreuses en Asie Mineure à l'époque impériale, certaines annonçant très précisément le montant de l'amende à payer par le coupable³⁹⁵.

Alors que le procédé est confiné avant tout aux régions hors de la Grèce propre et aux périodes les plus récentes, une épigramme tout à fait isolée dans le corpus, découverte sur une stèle de la seconde moitié du IV^e s. en provenance du Pirée, a tout de même retenu notre attention, dans le sens où elle affirme protéger ce qui lui appartient :

« (...) αἶρε/τε οἱ παριόντες, ἐγὼ δέ γε τὰ/μὰ φυλάττω »³⁹⁶.

β. Protéger au moyen de l'iconographie

Lorsque nous songeons à l'idée de protection des monuments funéraires au moyen de l'iconographie, ce qui nous vient immédiatement à l'esprit sont les motifs de sphinges, ces gardiennes des tombes à l'époque archaïque. Le sphinx désigne une créature hybride dont le corps, ailé, est de nature léonine et dont la tête s'apparente à celle d'un homme. Son équivalent féminin, la sphinge, implique que la tête, mais également le buste, soient ceux d'une femme³⁹⁷. L'apparition de ce motif originaire d'Égypte³⁹⁸, où la créature restait encore exclusivement masculine, à Athènes intervient au début du VII^e s. av. J.-C. sur des vases, ainsi sur une loutrophore due au Peintre d'Analatos et conservée au Musée du Louvre³⁹⁹. Sur les monuments funéraires attiques en revanche, il faudra attendre la fin de ce même siècle pour

³⁹² Les commentateurs s'opposent quant à la possibilité d'une statue du défunt sur la tombe, sans pour autant argumenter leur vision, certains proposant un sphinx ou un autre animal comme troisième élément sculpté – cf. BRESSON 1991, p. 86.

³⁹³ LE BRIS 2001, p. 148.

³⁹⁴ Voir FRASER 1977, pl. 101 b.

³⁹⁵ Voir par exemple les épigrammes 04/06/01 et 03/02/65 in LE BRIS 2001, p. 148-149.

³⁹⁶ Stèle n° 44 in *GaE* 1970, p. 122-123 :

« There is a law common to all mankind, that one must die. Here lies Theoites, a Tegean, son of Tleson, a Tegean and Nikarete, his mother and a truly worthy wife.
Greetings, passer-by ; I am protecting what is my own ».

³⁹⁷ Notons qu'en grec, le nom est toujours féminin (ἡ σφίγξ, -ιγγός).

³⁹⁸ A la différence du sphinx grec, le sphinx égyptien ne possède pas d'ailes.

³⁹⁹ Louvre CA 2985. Un vase qui marque la naissance du style protoattique après l'apogée du géométrique – HOLTZMANN et PASQUIER 1998, p. 86-87.

y voir des sphinx et sphinges sculptés⁴⁰⁰. Il faut également souligner que, comme l'écrit Th. Petit, il est aujourd'hui établi que « l'hybride que nous appelons « sphinx » à la suite des Grecs correspond au K^erûb (« Chérubin ») des textes vétérotestamentaires »⁴⁰¹.

Cette créature de prestance et dont la mythologie grecque nous offre un portrait effrayant, placée sur le couronnement des stèles, faisait office de gardien pour la tombe⁴⁰². De plus, à l'instar de la sirène, elle incarnait une transition entre les deux mondes. Preuve de sa complexité, E. Vermeule décrivait ainsi judicieusement la sphinge dans son ouvrage *Aspects of death in early Greek art and poetry* : « she combines the clawed body of a man-eater with the wings of a raptor and a face made for love »⁴⁰³. Pour autant, il semble que les sphinx funéraires soient à classer dans la catégorie des sphinx bénéfiques⁴⁰⁴.

Très fréquemment présents au sommet des monuments funéraires attiques d'époque archaïque, les sphinges seront par la suite remplacées par l'*anthémion*, un motif de palmette ionienne, puis les couronnements s'apparenteront à de simples frontons, dans le contexte des *naïskoi*. Dans la seconde moitié de l'époque classique, quelques rares exemples de monuments funéraires réintègrent cependant le sphinx dans leur décoration, à l'instar du *naïskos* d'un jeune homme, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (**Prothesis II-4**). Le défunt est représenté en athlète, tenant un strigile à la main et de l'autre se touchant la tête⁴⁰⁵. Sur sa droite se tient un petit serviteur, un aryballe globulaire à la main, qui lève les yeux vers le jeune homme. Si l'iconographie de cette stèle est jusque-là des plus courantes, il faut considérer la fine architrave du monument pour découvrir un motif des sphinx placés à chacun des deux coins supérieurs de la stèle. Ils encadrent en lui tournant le dos une sculpture de sirène se lamentant. Bien que restreints en taille par rapport à leurs corollaires anciens, les sphinx remplissent ici la même fonction qu'à l'époque archaïque, placés dans une position de domination et jouant donc le rôle de gardiens de la tombe. De plus, ils encadrent les éléments végétaux qui rappellent l'*anthémion*⁴⁰⁶ auquel ils avaient fini par céder leur place. Cette proximité entre les sphinx et les motifs végétaux, et le fait que sur certains vases ils ne soient pas perchés sur le haut d'une colonne, mais sur la corolle d'une

⁴⁰⁰ SOURVINOU-INWOOD 1995, p. 271.

⁴⁰¹ PETIT 2006, p. 323.

⁴⁰² PETIT 2006, p. 320.

⁴⁰³ VERMEULE 1979, p. 171.

⁴⁰⁴ PETIT 2006, p. 320. Et du type 3b) pour l'auteur en question, qui divise les sphinx en sphinx « ravisseur »/ sphinx « flanquant un motif végétal »/ sphinx « héroïque » et « sphinx « funéraire »/ sphinx « causeur »/ sphinx « descendu de sa colonne, qui enlève ou attaque les humains » (PETIT 2006, p. 324).

⁴⁰⁵ Ce geste faisant soit référence à son passé athlétique victorieux et donc aux couronnes qu'il eut le loisir de porter, soit, éventuellement, au contexte funéraire et donc à la tristesse (?).

⁴⁰⁶ PETIT 2006, p. 327.

gigantesque fleur⁴⁰⁷, conduit à penser qu'ils seraient les gardiens de l'Arbre de la Vie, comme dans les motifs cypro-levantins d'où la double volute doit trouver au moins une partie de son origine⁴⁰⁸, et en cela symboliseraient la vie dans l'au-delà⁴⁰⁹.

Pour envisager un exemple féminin, nous avons le monument funéraire de Silénis, une jeune fille originaire de Béotie⁴¹⁰ également représentée sur sa stèle et accompagnée d'une petite servante qui la regarde et lui tend un coffret (**Prothésis II-6**). A nouveau, le motif apotropaïque qui nous intéresse est à chercher au sommet du monument. Celui-ci présente tout d'abord, détail différent de la stèle de Sostratos, une sculpture de loutrophore⁴¹¹ dans son coin gauche. Ensuite viennent de la même façon une sculpture de sirène funéraire au centre et un sphinx de même type, de profil et aux ailes enroulées très hautes, près de la tête anthropomorphe de la créature. La hauteur de l'architrave est cependant plus élevée ici que sur le monument précédent, d'où une mise en valeur plus importante des motifs sculptés, dont la portée symbolique se trouve accrue⁴¹².

Au début de l'époque hellénistique encore, dans une région comme l'Acarnanie, des figures de sphinx subsistent sur des monuments funéraires. Ainsi un monument unique dont la forme est celui d'un autel posé sur une *krépis* à fins degrés, découvert à Alyzia⁴¹³. Les sphinx ne se trouvent pas aux quatre coins supérieures du monument, comme l'on aurait pu s'y attendre, mais aux quatre coins du deuxième degré de la *krépis*, comme pour empêcher quiconque ne serait-ce que d'y poser le pied (**Monument II-3**).

Mais laissons-là les monuments réels pour nous concentrer à nouveau sur leurs représentations.

En ce qui concerne les vases, il en est un du début de l'époque classique qui montre un monument funéraire décoré d'un sphinx (**Monument I-43**). Si ce n'est sa date, vers 470-460 av. J.-C., nous ne savons pas grand chose sur ce lécythe à fond blanc fragmentaire, à l'abri dans une collection particulière suisse. Le morceau de vase qui reste laisse entrevoir une large base à deux degrés que surmonte une sphinge représentée de profil vers la gauche. Ce qui

⁴⁰⁷ PETIT 2006, p. 328.

⁴⁰⁸ PETIT 2006, p. 326.

⁴⁰⁹ PETIT 2006, p. 329.

⁴¹⁰ BLUMEL 1966, p. 35.

⁴¹¹ Celle-ci est d'un type particulier, puisqu'elle ne possède qu'une seule grande anse en hauteur, mais en revanche deux petites sur le côté droit. La présence de ce vase nous fait dire que Silénis est morte très jeune, avant d'avoir eu le temps de se marier.

⁴¹² Suite à ces deux exemples en particulier, il serait tentant de conclure que les sphinges ont été utilisées dans le décor de rares stèles de très jeunes gens, que l'on voulait tout particulièrement protéger, mais la présence de mêmes créatures sur une stèle représentant deux hommes d'âge mûr dans une scène de *déxiôsis* ruine cette hypothèse. Il s'agit de la stèle d'Artémon, en provenance de Salamine (**Monument II-12**). Les deux hommes sont montrés barbus et enroulés dans leur manteau, se serrant donc la main. Comme sur les monuments des jeunes gens, deux sphinx se trouvent en partie haute, de chaque côté, encadrant une sculpture de sirène funéraire.

⁴¹³ Voir aussi *supra*, p. 315.

nous aide à comprendre que le contexte est bien funéraire est la figure d'une femme, préservée au-dessous de la poitrine, qui tient dans ses mains des bandelettes⁴¹⁴.

Un monument funéraire de même genre, avec un sphinx le surmontant, est peint sur un autre lécythe à fond blanc, peut-être œuvre du Peintre du Tymbos, conservé à Athènes celui-ci⁴¹⁵. Contrairement au commentaire qui veut que cette scène soit la visite d'une jeune femme à une ancienne tombe de sa famille⁴¹⁶, nous préférons y voir un écho aux quelques monuments d'époque classique qui intègrent encore l'image de la sphinge, car la coiffure de celle-ci est loin des mèches parotides de l'époque archaïque.

Un autre document iconographique, s'imposant de façon plus évidente encore, est le lécythe funéraire en pierre, trouvé au Pirée et daté du IV^e s. av. J.-C., qui marquait la tombe d'une femme (**Monument II-19**). Sur la panse de ce vase est visible le relief historié suivant : deux femmes sont placées de part et d'autre d'un monument funéraire, sur les degrés duquel une troisième femme est assise. Le monument est une stèle, dont on remarque que les deux minuscules acrotères latéraux sont précisément des sphinx sculptés.

De très nombreux monuments funéraires, généralement ceux parmi les plus prestigieux⁴¹⁷, arboraient des motifs de lions⁴¹⁸, c'est pourquoi nous ne nous étonnons pas de la mention de cet animal dans les sources écrites.

Pour débiter, voici une épigramme attribuée à Antipater de Sidon, un poète du II^e s. av. J.-C. :

« Dis, lion, de quel mort gardes-tu la tombe, mangeur de bœufs ? Qui méritait l'emblème de
ta vaillance ?

- Le fils de Théodoros, Téléutias, qui l'emportait de beaucoup sur tous les hommes, comme je me distingue parmi les bêtes. Ce n'est pas en vain que je me tiens là, j'apporte un signe de la
valeur du héros ; car pour ses ennemis il était un lion »⁴¹⁹.

Il est possible que ce défunt ait été le frère utérin d'Agésilas, mort au combat à Olynthe en 381 av. J.-C. Ce qui transparaît au travers de cette inscription funéraire sont les qualités de vaillance et de valeur associées au lion et par là même au défunt. De plus, nous avons la confirmation que, tout comme le sphinx, le lion était envisagé comme un gardien de la tombe.

⁴¹⁴ J. Oakley (OAKLEY 2004, p. 146) évoque même une corbeille à offrandes, mais au vu de l'état du vase et n'ayant pu le considérer que dans un ouvrage, nous ne nous avançons pas à l'affirmer.

⁴¹⁵ Athènes, NM, inv. 1885 (ARV² 744,40), cité in OAKLEY 2004, p. 146 (et voir n. 6, p. 244). Cf. BEAZLEY ARCHIVE : 209318 (pas d'image).

⁴¹⁶ OAKLEY 2004, p. 146.

⁴¹⁷ « Attic funerary lions (...) are directly related too the major class grave stelai in their chronological span (post-Parthenon period to Demetrios of Phaleron), their locations and provenances, and their size and sculptural styles » (VERMEULE 1972, p. 49).

⁴¹⁸ « By far the commonest animal marker was a lion » (KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 238-239).

⁴¹⁹ *Anth.*, L. VII, n° 426 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 36.

Les motifs léonins appartiennent donc bien à l'iconographie défensive que nous essayons de déterminer.

Deux autres inscriptions consignées dans l'*Anthologie* mettent également en lumière ce procédé des lions gardiens des tombes. La première serait l'œuvre de Simonide et la seconde est parfois attribuée à Callimaque, bien que bon nombre de spécialistes les considère comme étant une seule et même pièce, raison pour laquelle nous présentons les deux parties jointes :

« Parmi les animaux je suis le plus fort ; parmi les hommes, c'est celui que je garde
maintenant, lion de pierre juché sur ce tombeau...⁴²⁰

... Mais si Léon n'avait eu mon courage et mon nom, je n'aurais pas posé mes pieds sur cette
tombe⁴²¹ ».

Force et courage sont à nouveau les notions associées à la figure du lion, en plus, bien entendu, du symbole de protection. Une idée supplémentaire se fait jour en même temps, celle d'une association entre l'animal choisi et le nom du défunt, un « Léon » ou un homme dont le prénom commence de la même façon, tel que « Léonidas ». C'est au monument de celui qui a lutté aux Thermopyles que certains pensent pouvoir associer l'épigramme en question.

Sachant la fréquente utilisation des lions en contexte funéraire (marqueurs eux-mêmes ou motifs de marqueurs)⁴²², que ce soit en Attique et en Asie Mineure surtout, mais aussi en Macédoine à l'occasion – rappelons-nous la tombe d'Amphipolis, dotée d'une statue de lion de plus de cinq mètres de haut⁴²³ ou encore le *polyandreion* de Chéronée, surmonté d'un lion impérieux⁴²⁴ – il est étonnant de ne pratiquement pas en découvrir au travers des représentations de monuments.

Nous pouvons cependant au moins citer un lécythe à fond blanc en provenance d'Erétrie, daté du troisième quart du Ve s. av. J.-C. et haut de quarante centimètres (**Culte I-63**). Sur ce vase est peinte une femme à gauche d'une stèle funéraire. Au sommet de ce monument, imitant une sculpture, trône une figure de lion. On le reconnaît à ses pattes puissantes portées en avant, son museau assez rond et surtout à sa crinière, matérialisée par plusieurs lignes de petits traits horizontaux dessinées au niveau du coup et du poitrail de l'animal.

⁴²⁰ *Anth.*, L. VII, n° 344 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 200.

⁴²¹ *Anth.*, L. VII, n° 344 bis (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 200.

⁴²² Pour des exemples divers, voir les planches de l'article de C. Vermeule (VERMEULE 1972). Voir aussi **ANNEXE LXV** et, pour des motifs de lions sur des stèles, voir les figures 352 à 359 in WOYSCH-MEAUTIS 1982, pl. 59-60.

⁴²³ ETIENNE, MULLER et PROST 2006², fig. 120, p. 281.

⁴²⁴ KURTZ et BOARDMAN 1971, fig. 67.

Une longue inscription funéraire servant à la fois à interpeller le passant, à glorifier le défunt dont elle signalait la tombe, à décourager les profanateurs de par son contenu violent, nous semble t-il, et enfin à souligner le rôle de gardien que peut avoir le serpent, est quant à elle lisible sur un monument funéraire hellénistique d'Asie Mineure, sur le site de l'antique Tymnos, aujourd'hui Bozburun. Le marqueur funéraire consistait en un bloc parallélépipédique, aujourd'hui remployé dans le mur d'une maison turque :

« Etranger, tourne ton regard et en passant contemple ce serpent exposé sur la tombe d'un homme vaillant, qui, sur les vaisseaux rapides, a toujours montré un brave cœur pour la défense de sa patrie et a ainsi fait périr beaucoup d'ennemis. Sur terre, il en a aussi tué beaucoup, plantant mainte fois sa lance rouge de sang dans la chair de ses adversaires. Maintenant, alors qu'il est mort âgé, il a fait placer sur lui ce serpent, pour qu'il soit l'impétueux gardien de cette tombe, dragon qu'il avait sur son bouclier lorsqu'il peinait aux travaux d'Arès, cherchant à procurer de nombreux malheurs aux ennemis. Si tu veux apprendre son nom et celui de son père, tu les connaîtras au sens vrai en lisant l'inscription ci-dessous.

Apollônios, fils d' {Athéni}ôn⁴²⁵ »⁴²⁶.

En dehors de cela, il ne nous a pas été possible d'isoler des allusions littéraires ou iconographiques à d'autres animaux dont on imagine le pouvoir protecteur également, à savoir au moins les taureaux, les molosses, les panthères/léopards et les griffons.

Nous n'avons pas non plus pu trouver de référence au travers des sources quant aux autres types de motifs apotropaïques usités, telle que la représentation de Méduse – figure mythologique qui pétrifie quiconque la regarde dans les yeux – présente du côté gauche de la porte menant à la chambre funéraire de la tombe n° III d' d'Aghios Athanassios, en Macédoine (**Prothesis IV-15**), ou encore le complexe motif dit des « mains supines » ou « mains de malédiction »⁴²⁷, que nous serions tentés de mettre en rapport avec les avant-bras en terre cuite dotés de mains dans une position similaire – bien ouverte et à plat – tels qu'ils ont pu être retrouvés dans certaines tombes d'époque classique à Athènes (**Monument III-2**) ou encore dans la fosse de la purification à Rhénée⁴²⁸.

⁴²⁵ Le nom complet du père est restitué ainsi in LE BRIS 2001, p. 163 (épigr. n° 01/ 02 /01).

⁴²⁶ N° 95 (7/6/1/135), in BRESSON 1991, p. 106.

⁴²⁷ Parmi la trentaine de monuments divers mis en lumière par E. Pfuhl et H. Möbius (PFUHL et MOBIUS 1977-1979), certains datent encore de l'époque hellénistique – voir les remarques in MORANT 1999.

⁴²⁸ DINAHET-COUILLOUD 1998, p. 69.

b. Un entretien assuré : les fondations

A l'époque hellénistique, certaines personnes soucieuses de voir leur mémoire se perpétuer créèrent des fondations. Leur but était d'assurer le culte funéraire d'un individu isolé ou de tout un groupe et par là même notamment d'entretenir les monuments.

Des inscriptions portent ce procédé à notre connaissance, comme par exemple celle, datée d'environ 200 av. J.-C., qui concerne Epiktéta de Théra⁴²⁹. Cette femme avait garanti un culte « perpétuel » pour elle-même, mais aussi pour son mari, Phoinix, ainsi que pour leurs deux fils. Il est précisé que les responsables de cette fondation seraient non seulement les descendants de ces défunts-ci, mais également un tuteur d'Epiktéta ou du moins quelqu'un faisant autorité (κύριος), du nom d'Hypéride, ses sœurs, son père, son fils adoptif et la famille d'origine de ce dernier.

Le lien familial n'était donc pas forcément obligatoire en ce qui concerne les responsables des fondations funéraires, comme nous avons déjà pu le déceler, et inversement il ne l'était pas non plus en ce qui concerne les défunts à honorer. Le cas d'Epicure, mort en 270 av. J.-C., est à ce propos très édifiant, puisqu'il demanda à ses héritiers Amynomachos et Timocrates d'assurer la poursuite du culte funéraire de lui-même, de ses parents et de ses frères, mais aussi de ses collègues philosophes Métrodoros et Polynænos⁴³⁰.

La question est comment ces fondations ou associations funéraires pouvaient-elles avoir les moyens de mener à bien ces cultes ? sur la base de quelle motivation agissaient-elles ? Dans le cas d'Epiktéta de Théra, celle-ci avait mis à disposition un capital de 3000 drachmes dont les intérêts devaient permettre de financer les cérémonies qui se tiendraient annuellement et pendant trois jours au *Mouséion*⁴³¹. Ce financement sur intérêt est le procédé couramment usité. Comme le dit M.-Th. Le Dinahet-Couilloud, c'est alors à une « héroïsation de type familial » que nous avons finalement affaire ici. En effet, on en vient à perpétuer le culte de ces particuliers comme on le fait pour les grands hommes d'état ou encore les entités fondatrices⁴³². Ce même auteur de préciser également que le terme *héroia* utilisé dans l'épigramme devait se référer aux monuments funéraires signalant les tombes d'Epiktéta et sa famille, qu'il faudrait donc bien entretenir, comme nous le pressentions jusqu'à présent. En

⁴²⁹ *IG* xii 3. 330 – mentionné in HUMPHREYS 1980, p. 122.

⁴³⁰ Diogène Laërce X, 16 et s. – mentionné in HUMPHREYS 1980, p. 122.

⁴³¹ COUILLLOUD-LE DINAHET 2003, p. 90 – et cf. la n. 141 de la même page : « Le Mouseion (l. 15-16) comprend les statues des Muses, celles des défunts héroïsés dont fera partie après sa mort Epiktéta elle-même, et des bâtiments appelés *héroia* qui sont certainement les monuments sur les tombes des défunts. Le culte des Muses est à mettre en relation avec l'éducation et les aptitudes qu'avaient montrées les jeunes gens disparus ; les Muses donc les protègent dans l'au-delà, comme elles l'avaient fait durant leur vie ».

⁴³² On parle ici d'un autre type de « fondations », celles des cités. Le culte de ces fondateurs sur lequel on alignera celui de certains évergètes, c'est-à-dire des grands bienfaiteurs et même quelques bienfaitrices, à la basse époque hellénistique en particulier – cf. GAUTHIER 1985, p. 60 et s.

dehors de cet entretien des monuments funéraires desdits héros, mais aussi de celui des probables statues les représentant et de celui des Muses, les cérémonies évoquées impliquent des sacrifices, des banquets et des *symposia*. Si ces cérémonies sont dans ce cas réservées aux membres de l'association créée par Epiktéta⁴³³, nous sommes en présence d'un culte privé, mais il existe également des cas de fondations funéraires associées à un culte public. Pour exemple, un décret d'Amorgos mentionne le culte créé par Critolaos pour son fils défunt Aleximachos⁴³⁴. La cité tout entière était alors conviée aux banquets et concours tenus en l'honneur du mort, dont une statue avait de plus été placée dans le gymnase. La notion de « fondateur » se mêle alors dans ce cas à celle d'« évergète ».

L'acte d'évergétisme que dans ce contexte P. Schmitt-Pantel décrit de la sorte : « offrir le banquet à un groupe social plus étendu que la famille, qui permet le passage de la mémoire 'privée' à la mémoire 'publique' »⁴³⁵.

Bien entendu, tout un chacun ne pouvait s'assurer d'un tel culte pour lui-même une fois mort, ni qu'il y aurait toujours des descendants pour continuer à entretenir les tombes anciennes d'une famille. Des tombes et des monuments qui pouvaient également dès lors être réutilisés ou détériorés. C'est sans doute cette angoisse de l'oubli et du délaissement que traduit une scène présentée sur un lécythe funéraire conservé au Musée du Louvre et qui montre un tombeau manifestement à l'abandon, puisque les offrandes de vases y sont peintes en désordre et renversées, mais aussi puisque la nature est montrée envahissant le monument (**Culte I-109**).

II. Des monuments funéraires pour les esclaves

Des monuments funéraires furent parfois construits pour des personnes d'origine servile également⁴³⁶. Parmi les sources écrites exploitables quant à cette question, à savoir les inscriptions funéraires et les textes conservés dans l'*Anthologie*, il ressort que des esclaves – notamment phrygiens, thraces ou encore lydiens – eurent droit à leur propre tombeau, surmonté d'un marqueur funéraire distinctif.

Une catégorie particulière de personnel servile possible à distinguer au travers des deux

⁴³³ COUILLOUD-LE DINAHET 2003, p. 90.

⁴³⁴ COUILLOUD-LE DINAHET 2003, p. 90-91. Dans ce cas aussi, les intérêts de placement d'une somme (2000 drachmes), servaient à assurer le culte.

⁴³⁵ SCHMITT-PANTEL 1982, p. 181.

⁴³⁶ De même que pour les étrangers, qui étaient eux-mêmes parfois des esclaves.

sources évoquées est celle des nourrices. Cette catégorie paraît être la plus souvent commémorée à l'époque classique et surtout en Attique.

Des inscriptions funéraires découvertes dans cette région, nous mentionnerons pour exemple l'épithaphe de la stèle dédiée à une certaine Paideusis, en provenance du Pirée⁴³⁷. Daté de la première moitié du IV^e s. av. J.-C., le monument indique succinctement :

ΠΑΙΔΕΥΣΙΣ ΤΙΤΘΗ ΡΗΣΤΗΣ

Son statut de nourrice est donc indiqué, par l'intermédiaire du terme « τίτθη », et le mot « χρηστής », qui signifie « dévouée » ou « serviable », est très courant dans les inscriptions funéraires associées à un défunt de condition servile⁴³⁸. Enfin, son nom a lui seul constitue un indice de sa fonction.

D'autres inscriptions se font plus riches d'apports, comme sur la stèle dédiée à une certaine Malicha, toujours d'époque classique et découverte au Pirée également⁴³⁹. La partie conservée de l'épigramme indique que Malicha venait de Cythère et que son rôle était de s'occuper des enfants de Diogéités.

C'est en revanche pour une nourrice d'origine barbare qu'a été érigée une stèle en provenance de Macédoine, pour considérer un exemple d'époque classique découvert ailleurs qu'en Attique (**Monument II-26**)⁴⁴⁰. La défunte se nommait Pyraichmè, « celle qui a les cheveux rouges », ce qui se réfère à son origine thrace semble-t-il, les cheveux roux étant vus comme une particularité des Thraces d'après un poème de Xénophane (fr. 16)⁴⁴¹.

Hormis ces monuments isolés, commandités par des maîtres reconnaissants, il en existe certains qui furent érigés à l'aube de l'époque classique par les autorités mêmes, dans une démarche plus officielle, comme nous pouvons le lire dans un passage de la description de l'Attique de Pausanias (I, 32, 3) :

« Marathon est un dème qui se trouve à égale distance de la cité d'Athènes et de Carystos en Eubée (...). Dans la plaine se trouve le tombeau des Athéniens ; (...) il y en a un second pour les Béotiens de Platées et des esclaves ; car des esclaves combattirent là pour la première fois »⁴⁴².

Le même auteur indiquait par ailleurs, apport très important pour nous, que les Athéniens avaient légiféré sur cette question (I, 29, 7) :

⁴³⁷ CAT 1.249.

⁴³⁸ BERGEMANN 1997, p. 148.

⁴³⁹ CAT 1.350.

⁴⁴⁰ Voir aussi *infra*, p. 409 et n. 457.

⁴⁴¹ Les fragments de Xénophane sont connus par l'intermédiaire de Clément d'Alexandrie (VII, 22).

⁴⁴² Trad. J. Pouilloux, 1992, p. 101.

« Le Peuple d'Athènes avait par une loi très sage, admis les esclaves, qui l'avaient mérité, aux honneurs de la sépulture publique, et avait permis d'inscrire leurs noms sur des cippes.

Ces inscriptions portent que ces esclaves avaient combattu vaillamment auprès de leurs maîtres ».

Sachant que les rites funéraires sont très codifiés et que des lois régissent les principales phases des funérailles, il n'est pas étonnant qu'une exception faite à ces prescriptions – et qui de plus touche à la sphère publique – soit elle aussi encadrée par une loi à Athènes.

Les inscriptions funéraires dédiées à des nourrices se font bien plus rares à l'époque hellénistique. Nous trouvons pourtant dans l'*Anthologie* une épigramme attribuée à Callimaque, poète du III^e s. av. J.-C.⁴⁴³, qui rend hommage à une femme ayant rempli cette fonction :

« La phrygienne Aischra, excellente nourrice, recevait de Miccos, de son vivant, tous les bons soins dus à sa vieillesse ; morte, il a fait faire sa statue, pour montrer à la postérité que la vieille femme recueille la récompense de son lait »⁴⁴⁴.

Le texte ne sert pas à glorifier uniquement la défunte de condition servile, mais également à flatter l'égo d'un bon maître, qui est lui-même à l'origine de l'épigramme⁴⁴⁵. Cependant, l'hommage transparaît, fortement teinté de la notion de pérennité du souvenir, et nous n'avons pas de mal à y croire, car les nourrices étaient des personnels souvent très estimés de l'*oikos*. Idée renforcée par la découverte des nombreux monuments funéraires qui leurs furent destinés à l'époque classique. De plus, il est à noter que les nourrices pouvaient être des esclaves à proprement parler, mais aussi des femmes de citoyens très pauvres, obligées de travailler⁴⁴⁶.

Pour en revenir à l'épigramme attribuée à Callimaque, la question reste en revanche difficile à trancher quant au type de marqueur qui surmontait la tombe de la nourrice, si tant est que le texte ait été réellement gravé sur un monument funéraire, mais la grande individualisation et l'absence d'une mise en forme confinant à l'exercice de style ou au pastiche nous le font croire. Callimaque parlerait d'une « statue » d'elle qui aurait été réalisée, nous donne à lire la traduction. Le grec, lui, dit : « ἐπεσσομένοισιν ὀρᾶσθαι ἢ γρηῦς μαστῶν ὥς ἀπέχει χάριτας ». Mieux vaudrait donc avoir à l'esprit pour cette étude qu'on l'a « donnée à voir comme une vieille femme recueillant la récompense de son lait ». Bien que cette phrase ne donne qu'une vague indication de la nature du décor présent au tombeau, nous pouvons en

⁴⁴³ La nourrice, en grec ancien, était dénommée « τίτθη », « τροφός », voire parfois « μᾶϊα ».

⁴⁴⁴ *Anth.*, L. VII, n° 458 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 50.

⁴⁴⁵ C'est d'ailleurs un gage d'authenticité plus grande que si l'épigramme avait été toute à la gloire de l'esclave.

⁴⁴⁶ POMEROY 1994, p. 73.

conclure qu'une représentation de la nourrice était visible à la tombe, que ce soit sous la forme d'une stature funéraire ou d'un relief sculpté sur une stèle.

Une épigramme anonyme également conservée dans l'*Anthologie*, cette fois pour un esclave, pose encore davantage question quant au monument funéraire auquel elle était associée :

« Quoique désormais sous terre, oui, mon maître, je te demeure fidèle comme autrefois, car je n'ai pas oublié ta bonté ni comment jadis, par trois fois, tu m'as conduit de la maladie vers la route de la santé et tu m'as maintenant placé dans cette niche (καλύβη) qui me suffit en mettant comme mention : Manès, de race perse. Pour le bien que tu m'auras fait, tu auras dans le besoin des serviteurs plus dévoués »⁴⁴⁷.

L'esclave, cette fois-ci d'origine perse, est dit avoir été placé dans une « niche ». Le mot « καλύβη » désigne à l'origine une cabane ou une hutte⁴⁴⁸, d'où une certaine difficulté pour déterminer à quel monument ou marqueur funèbre nous avons ici affaire. Ce vocable est totalement inédit dans notre corpus de textes relatifs à un contexte funéraire, bien que couramment employé dans l'archéologie syrienne⁴⁴⁹ pour désigner des monuments à niches, d'où sans doute le choix opéré par le traducteur. Pourtant, certains chercheurs spécialistes de la Syrie signalent que l'utilisation du mot pour désigner un monument ou un espace à niches est un abus de langage. Ce terme se révèle très problématique⁴⁵⁰ mais, forts d'autres textes que nous n'avons pas encore à notre connaissance, nous permettrait peut-être de découvrir des monuments funéraires d'un type non encore connu.

En l'absence de telles sources, nous dirons que, plus simplement, il est possible que ce mot ait été utilisé dans l'épigramme dans le sens plus poétique de « couverture », sens qu'il recouvre chez Apollonios de Rhodes (I, 775). L'esclave serait ainsi content de posséder un abri, un endroit qui protège sa dépouille pour l'éternité, sans qu'il faille forcément voir ici un type rare de sépulture et de monument funéraire.

L'*Anthologie* conserve également une épigramme attribuée à Léonidas de Tarente, autre auteur de l'époque hellénistique, qui fournit un apport quant à la localisation des monuments funéraires pour esclaves :

⁴⁴⁷ *Anth.*, L. VII, n° 179 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 132.

⁴⁴⁸ D'où en français le mot *calybite*, accolé à certains noms de Saints.

⁴⁴⁹ Notamment dans les cités de Bosra, Shahba et peut-être Amman.

⁴⁵⁰ Pour exemple, dans un article portant sur Philippopolis, un site qui doit son nom à Philippe l'Arabe (né en 204 ap. J.-C.), les auteurs mettent également en avant l'utilisation problématique de « kalybè » comme un équivalent du mot « exèdre » (AMER et GAWLIKOWSKI 1985, p. 3). Il nous faut quoi qu'il en soit prendre du recul par rapport à ce genre de source, car elle s'inscrit dans un contexte syrien, certes, mais surtout impérial et de sanctuaire.

« Le petit Médéios a élevé à sa nourrice thrace le monument (μνᾱμα) que voici sur le bord de la route, et il a gravé dessus : ‘Cleita’. Cette femme aura sa récompense pour avoir élevé l’enfant. Comment donc ? elle rend encore des services après sa mort »⁴⁵¹.

Le monument, non défini, se situe donc en bord de route, comme pouvait l’être celui des citoyens. Le fait que le texte indique que la défunte rende encore service après sa mort a été interprété, de par cette information de localisation, comme suit : le tombeau aurait servi de poteau ou de borne. Le vers n° 4 étant cependant qualifié d’incertain par le commentateur, nous garderons l’idée du monument funéraire utilitaire, donc avec une fonction purement pratique en plus de sa fonction première de lieu de souvenir et d’éventuelle matérialisation du défunt, à l’esprit, cependant que nous ne lui accorderons qu’un crédit minimal.

A nouveau est fait allusion ici à une nourrice thrace, mais nous avons déjà évoqués des exemples où des esclaves n’ayant pas la même fonction, ni la même origine, ont aussi été honorés par des monuments.

Si nous poursuivons dans cette voie, il est judicieux de nous référer pour l’époque hellénistique à des inscriptions funéraires non seulement comme celle de la stèle de Kerdon (**Perideipnon II-3**), un esclave dont nous avons parlé du monument retrouvé à Délos ailleurs dans ce travail⁴⁵² mais, toujours dans le contexte de la Grèce cycladique, il est possible d’y ajouter l’exemple suivant :

Τιμοκράτη Ῥαίκιε Νεμερίου
χρηστὲ καὶ ἄλυπε χαῖρε

La condition servile du défunt s’exprime par l’intermédiaire du génitif d’appartenance à un certain Némérios – d’une *gens*, les Raecii, connue à Délos à la fin du II^e s. av. J.-C.⁴⁵³ –, ainsi que par l’adjectif si souvent associé aux serviteurs, « χρηστὲ ». Il est aussi montré portant l’*exomide*, tunique courte des travailleurs, sur le relief de sa stèle, découverte dans le dépôt de Katô Generale à Rhénée (**Monument II-23**).

Si le cas est plus rare, il existe cependant aussi des inscriptions funéraires qui rendent hommage à des esclaves de sexe féminin autres que la catégorie particulière des nourrices. Ainsi la stèle érigée en souvenir d’une défunte nommée Moschiné (**Monument II-24**), vraisemblablement en provenance de Rhénée également et datée de la fin du II^e s. av. J.-C.,

⁴⁵¹ *Anth.*, L. VII, n° 663 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 135-136.

⁴⁵² Cf. *supra*, chap. I.3.

⁴⁵³ COUILLOUD 1974, p. 177.

indique que celle-ci était au service d'un membre de la *gens* des Pedii ou de l'un de ses affranchis⁴⁵⁴ :

Μοσχίνη Πεδία χρηστὴ χαῖρε

La dernière de ces épigrammes composées pour des monuments funéraires d'esclaves à retenir notre attention provient, elle, de l'*Anthologie* et est due à Dioscoride de Nicopolis, un poète du III^e s. av. J.-C. L'origine de l'esclave est différente de celles déjà prises en compte et notre réflexion peut s'engager sur un nouveau point :

« Lydien, oui, je suis Lydien⁴⁵⁵, mais c'est dans le tombeau d'un homme libre, ô maître, que tu as mis ton nourricier Timanthès. Puisses-tu, sans faire de mal, prolonger une vie heureuse et si, sous l'effet de la vieillesse, tu viens me rejoindre, je suis à toi, maître, même aux Enfers »⁴⁵⁶.

Le texte nous permet de comprendre soit que l'esclave a été enterré dans un tombeau en tout point pareil à celui d'un homme libre, c'est-à-dire avec au moins une stèle le surmontant, dotée d'une inscription, si ce n'est d'un relief, soit l'esclave défunt a été placé dans le tombeau destiné par la suite à son maître. En effet, lorsque le Lydien parle de l'homme qui le rejoindra, la phrase peut-être prise au sens littéral, mais alors il faudrait ensuite que des inscriptions, l'une pour l'esclave et l'autre pour le maître, cohabitent, suite à la mort de ce dernier ? L'hypothèse paraît peu probable, car à notre connaissance l'archéologie ne fournit pas d'exemple de ce genre. Nous pencherions pour un enclos funéraire familial où l'esclave serait rejoint ensuite par le maître, tous deux proches l'un de l'autre, mais avec des tombes proprement dites ou au moins des marqueurs funéraires distincts. Nous sommes peu renseignés sur l'inclusion des esclaves dans les ensembles funéraires de la famille qu'ils servaient, sauf en ce qui concerne Rhodes, où la pratique est attestée à la fin de l'époque hellénistique au moins⁴⁵⁷.

En dehors des sources écrites, si l'on considère brièvement les vestiges des monuments pour esclaves, pour résumer, ce sont avant tout des nourrices que l'on commémore à l'époque classique et en particulier dans la région de l'Attique (**Monument II-21, Monument II-22**). La période hellénistique nous ouvre quant à elle à une distinction concernant les monuments funéraires de ce type, puisque nous pouvons y rencontrer aussi bien des stèles d'esclaves (**Monument II-23, Monument II-24**), érigées par des familles, des groupements de citoyens

⁴⁵⁴ COUILLOUD 1974, p. 63.

⁴⁵⁵ Ou peut-être simplement esclave, pour ceux qui lisent *doulos* au lieu de *Ludos*.

⁴⁵⁶ *Anth.*, L. VII, n° 178 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV.

⁴⁵⁷ FRASER 1977, p. 58.

ou des associations serviles (**Pérideipnon II-3**), que des stèles d'affranchis (**Monument II-25**, **Monument II-2**). Une plus grande diversité se fait alors jour. Pour autant, au niveau des schémas et des motifs utilisés pour les stèles des esclaves – tout comme de la forme de leurs monuments, qui correspondent donc généralement à des stèles –, force est de constater que ceux-ci ne varient pas par rapport au répertoire iconographique funéraire destiné aux citoyens⁴⁵⁸. Les nourrices sont vêtues et positionnées comme les défuntés qui prenaient place dans les *naïskoi* classiques, les autres se retrouvent pareillement seules, en couple ou en famille et des scènes de *déxiôsis* prennent également place sur leurs monuments. Pour ce qui concerne les affranchis, nous pourrions comprendre que ceux-ci aient souhaité une dernière fois témoigner de leur nouveau statut acquis au travers du monument les commémorant, mais les gens morts en étant toujours de condition servile ont eux aussi bénéficié des motifs qui ornaient les reliefs funéraires des citoyens. En dépit d'une limitation du champ sculpté – qui semble certes être plus fréquente sur les monuments d'esclaves, mais ne leur est pourtant pas exclusive – et d'une qualité d'exécution parfois moindre, nous n'avons donc pas observé une iconographie propre aux stèles érigées pour les affranchis et surtout pour les serviteurs, ce qui n'a pas toujours dû être apprécié des citoyens spectateurs de ces monuments. A cette affirmation une réserve cependant, puisque les accessoires visibles sur certaines stèles d'époque classique se réfèrent malgré tout explicitement à la condition « barbare » ou de femme travailleuse des défuntés commémorées (*kalathoi*, *sakkoi*, vaisselle – par exemple, sur une stèle macédonienne **Monument II-26**⁴⁵⁹, tuniques à manches longues, etc.).

Nos documents iconographiques ne montrant, dans les représentations de monuments qu'ils présentent, que très peu d'accessoires accompagnant les figures humaines (par exemple, sur les lécythes à fond blanc) ou des accessoires qui ne sont pas du tout liés au monde servile (par exemple, les vases d'Italie du Sud) et la condition non libre des défuntés représentés n'étant souvent totalement assurée que par la lecture de l'épitaque présente sur le monument funéraire ou par tout un faisceau de motifs qui vont dans le même sens, nous ne sommes pas en mesure de reconnaître des monuments d'esclaves au travers de nos sources iconographiques. En dehors des questions d'échelle de représentation et de schématisation, qui posent également

⁴⁵⁸ Voir BUGNON 2004, p. 134 et s.

⁴⁵⁹ Il s'agit d'une stèle de nourrice qui porte un nom des plus significatifs, nous l'avons dit (cf. *supra*, p. 404). Comme en Attique, le motif est celui d'une femme assise sur une *klismos*, de profil, le regard au loin. Bien qu'elle porte un *himation*, la nourrice est vêtue d'une tunique à manches longues. Si la vaisselle est rarement représentée sur les stèles, celle que nous voyons ici fait sans doute allusion au deuxième jour des Anthestéries, durant lequel les esclaves étaient autorisés à participer aux cérémonies avec les citoyens (CLAIRMONT 1993 (I), p. 347.). Apparence et accessoires indiquent donc bien le statut de la défunte. D'autres ont quant à eux pensé que les vases à boire présents pouvaient plus basement se référer au penchant immodéré des Thraces pour le vin (SCHULZE 1998, p. 38, n. 219).

problème dans un processus de reconnaissance, les documents iconographiques donnent à voir des monuments funéraires qui ont valeur d'exemples, dans le sens où ils présentent des éléments génériques, simples, ou au contraire des éléments des plus valorisants, alors pourquoi se baseraient-ils sur des monuments dédiés à des personnes ayant un statut largement secondaire dans la société ? D'autant plus qu'il ne nous faut pas oublier que certains marqueurs funéraires se trouvaient déjà en stock dans les ateliers d'artistans, si bien que l'on achetait des stèles ou autres avec une marge plus ou moins grande de personnalisation.

III. Des monuments sans dépouilles : les cénotaphes

On peut se demander depuis quand la pratique d'ériger un monument funéraire au-dessus d'une tombe vide existe. Elle avait en tout cas sans conteste cours durant l'Antiquité grecque, qui nous a laissé des témoignages écrits divers relatif au cénotaphe, traduction française des termes « κενοτάφιον », « κενὸν μνημα », « κενὸς τύμβος », « κενὸν σῆμα » ou encore « κενὸν ἥριον »⁴⁶⁰.

Il apparaît tout d'abord que les cénotaphes étaient des tombeaux auxquels on vouait autant de respect et auxquels on apportait autant de soin qu'à une sépulture abritant réellement les restes d'une ou plusieurs personnes⁴⁶¹. Nous pouvons nous en assurer notamment à la lecture de l'*Anabase* de Xénophon (VI, 4, 9), où est décrit le moment où l'on s'occupe des cadavres après un combat. Or, pour ceux dont ils ne trouvèrent pas les corps

« (...) ils leur élevèrent un grand cénotaphe et y déposèrent des couronnes »⁴⁶².

Cependant, comme le faisait remarquer S. Georgoudi⁴⁶³, il est vrai que la mention des cénotaphes dans les sources écrites intervient avant tout en rapport avec les naufragés, une catégorie de défunts dont souvent on ne retrouve pas le cadavre, suivant la mer les rejette ou non et que les animaux qui la peuplent ne se soient pas chargés de les faire disparaître. La mer peut être envisagée alors comme leur dernière demeure, leur Hadès, cependant qu'à la

⁴⁶⁰ Pour ce dernier terme, voir par exemple l'épigramme composée par Asclépiade et conservée dans l'*Anthologie*, qui dit : « Toi qui passe près de mon tertre vide (κενὸν ἥριον), dis, voyageur, lorsque tu iras à Chios, à mon père Méléasgoras que moi, mon navire et sa cargaison, un mauvais Euros nous a perdus et que d'Evhippus il ne reste que le nom » – Anth., L. VII, n° 500 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 69.

⁴⁶¹ LECRIVAIN 1896, s.v. « Funus », in *DA* II/2, p. 1370.

⁴⁶² Trad. P. Chambry, 1967, p. 214.

⁴⁶³ GEORGOUDI 1988.

différence de ce dernier, la mer est elle-même le facteur de la mort également⁴⁶⁴. Enfin, si la mer est un Hadès, elle ne saurait être une tombe, puisqu'aucun des rites funéraires n'a pu être pratiqués⁴⁶⁵.

Mais quels sont exactement les textes concernés ? En réalité, ce sont en premier lieu et de façon très majoritaires les épitaphes et épigrammes qui nous livrent ce genre d'information.

Voici quelques exemples d'inscriptions funéraires et épigrammes littéraires qui célèbrent la mémoire de personne dont le cadavre n'a pas été retrouvé et parmi elles un texte gravé sur une tombe du III^e s. av. J.-C. à Smyrne, en Asie Mineure, et qui nous permet en premier lieu de confirmer l'usage des inscriptions funéraires même sur les monuments associés à des cénotaphes :

« Me tenant près du tombeau vide,
j'indique par la parole le fils d'Euboulos : Lysinos ... »⁴⁶⁶.

La parole est alors donnée au monument funéraire, à la stèle qui marquait l'emplacement de ce cénotaphe, dont on apprend qu'il était dédié à un certain Lysinos. Si les circonstances de sa mort ne sont pas évoquées, il est plus que probable que cet homme soit mort lors d'un naufrage, ce que de nombreuses inscriptions évoquent sans détour.

Ainsi, bien qu'un peu ancienne pour notre corpus, puisque due à Simonide de Kéos (556-467 av. J.-C.), une première épigramme provenant de l'*Anthologie* nous explique précisément la raison d'être du cénotaphe en question :

« La haute Géraneia, ce méchant rocher, plutôt au ciel qu'elle vît au loin, chez les Scythes,
l'Ister et le long Tanaïs, et que tout près n'eût pas habité le flot de la mer Scironienne, aux
environs des calanques d'une neigeuse Méthouriade⁴⁶⁷. Hélas ! il est maintenant dans la mer,
le cadavre glacé, et ici le cénotaphe crie sa triste navigation »⁴⁶⁸.

Deux autres épigrammes de genre similaire dans l'*Anthologie* sont les œuvres de Callimaque, poète né à Cyrène vers 324 av. J.-C. La première d'entre elles commémore un certain Sôpolis :

« Plût aux dieux que n'eussent pas existé les rapides vaisseaux ; car alors le fils de Diocleidès,
Sôpolis, nous ne le pleurerions pas. Maintenant, son cadavre est quelque part le jouet des

⁴⁶⁴ GEORGOUDI 1988, p. 54.

⁴⁶⁵ GEORGOUDI 1988, p. 57.

⁴⁶⁶ LE BRIS 2001, n° 05/01/48, p. 162.

⁴⁶⁷ Dans l'édition prise en compte, une note précise les données géographiques : la Géraneia était une chaîne de montagnes de la Mégare, entre Mégare et Corinthe. Les roches Scironiennes étaient situées près de Mégare, à l'endroit où le brigand Sciron avait été tué par Thésée. Les îles Méthouriades étaient des îlots voisins de Trézène, entre l'Attique et l'Egine.

⁴⁶⁸ *Anth.*, L. VII, n° 496 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 68.

flots ; et ce n'est pas devant son corps, c'est devant un nom et un tombeau vide que nous passons »⁴⁶⁹.

L'apport fondamental de ce texte est de nous indiquer que non seulement le tombeau est vide, mais que le nom du défunt lui aussi est presque dénué de matérialité, il n'a pas de sens en l'absence du corps (οὔνομα καὶ κενεὸν σῆμα). Le nom du mort et celui de son père sont cependant bien gravés dans la pierre, puisque la pire des choses pour un défunt serait de tomber dans l'oubli, de ne pas rester dans les mémoires. On ressent là toute la souffrance que la situation fait endurer aux proches, qui n'ont pu rendre les devoirs funèbres au cadavre et expriment cette frustration éternelle au travers du monument funéraire. Le corps est perdu, il est quelque part, donc autant dire nulle part et c'est ce qui est le plus difficile à admettre⁴⁷⁰.

La seconde épigramme due à Callimaque est dédiée à un commerçant, Lycos de Naxos :

« Ce n'est pas sur terre que mourut Lycos de Naxos, mais c'est sur mer qu'il vit périr à la fois son navire et sa vie, quand il revenait d'Egine pour son commerce. C'est dans la mer qu'est son cadavre, et moi, tombeau qui n'ai qu'un nom, j'annonce ce mot tout à fait vrai : 'Evite de te confier à la mer, matelot, quand les Chevreux sont à leur coucher' »⁴⁷¹.

Comme l'indique une note dans l'édition du texte prise en compte, la dernière ligne de cette inscription nous donne une indication quant à la date du naufrage, un 22 ou un 23 décembre, car les Chevreux sont des étoiles dont le coucher ou le lever était souvent accompagné de violentes tempêtes.

Une inscription funéraire d'époque hellénistique également, en provenance de la tombe d'un certain Hermias, à Smyrne, nous permet de savoir que les cénotaphes de naufragés étaient souvent érigés, comme l'on pouvait s'y attendre, en bord de mer :

« Ses compagnons, le regrettant, lui ont élevé ce cénotaphe (κενέωμα τάφου), sur le rivage de Smyrne (Σμύρνης ἀγχιάλοις χεῦαν ἐπ' αἰόσιν) »⁴⁷².

L'idée d'une localisation en hauteur, en plus de se trouver près du rivage, est décelable au travers d'autres inscriptions également, qui ne concernent pas des noyés. Ainsi, celle dédiée à deux hommes, datée du II^e s. av. J.-C. et qui se lit sur un monument funéraire découvert à Rhénée :

« Ce tombeau sur une hauteur, bien qu'il ne s'agisse que d'un tertre vide (κενὸν ἡρίον), provoque les pleurs ; étrangers, c'est celui de Pharnakès et de son parent Myron, de la race

⁴⁶⁹ *Anth.*, L. VII, n° 271 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 171.

⁴⁷⁰ GEORGOUDI 1988, p. 56.

⁴⁷¹ *Anth.*, L. VII, n° 272 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 172.

⁴⁷² LE BRIS 2001, n° 05/01/42, p. 19.

pitoyable de Papos, originaires d'Amisos ; ces naufragés, qui avaient échappé à la tempête de Borée, ce sont les épées des paysans de l'île de Sériphos qui les firent périr, et qui leur donnèrent la fin fixée par un destin jaloux. Protos a élevé une tombe (τύμβον) à ses compagnons sur le littoral de Rhénée (Ῥήνης κόλποις), en témoignage de son chagrin pour ces malheureux »⁴⁷³.

Nous soulignons de plus à nouveau ici que le monument funéraire, fut-ce pour une tombe ordinaire ou un cénotaphe, n'est pas forcément érigé par la famille du défunt, mais que sa construction peut être commandée par des compagnons, amis ou collègues du mort.

Si la plupart des naufragés sont bien entendu des hommes, exception est faite notamment avec Lysidikê, une jeune fille dont l'épigramme contant sa fin tragique fut composée par Xénocritos de Rhodes, poète très peu connu de la *Couronne* de Méléagre :

« Tes cheveux dégouttent d'eau salée, malheureuse jeune fille, naufragée, morte en mer, Lysidikê. Quand les flots se soulevèrent, craignant la violence de la mer², tu es tombée par-dessus le bord du vaisseau creux. Ta tombe nous dit ton nom et ton pays, Kymê³ ; mais tes ossements légers sont baignés par les flots sur un froid rivage, amère douleur pour ton père Aristomachos, qui te menait à tes noces et n'y a conduit ni une vierge ni un cadavre »⁴⁷⁴.

Hormis les naufragés, il arrive que les cadavres de personnes mortes à l'étranger ne puissent être rapatriés et que les proches doivent se contenter d'ériger un monument au-dessus d'une tombe vide, comme ce fut probablement le cas avec Mantithéos, dont l'épigramme fut composée par Phanias Le Grammairien⁴⁷⁵ et souligne une fois de plus la situation contre-nature que d'avoir à faire le deuil de ses enfants :

« Lysis a amoncelé cette vaine terre, monument (ῆριον) non pour son père, mais pour le chagrin de son enfant tant pleuré ; il a enseveli un simple nom {...}, car les restes du malheureux Mantithéos ne sont jamais revenus entre les mains de ses parents »⁴⁷⁶.

Bien que très rare, il est enfin possible de trouver des allusion aux cénotaphes chez les Tragiques, comme dans l'*Hélène* d'Euripide (1057-1058) :

HELENE :

« Tu fus noyé en mer, ainsi dirai-je,

⁴⁷³ Stèle n° 475 in COUILLOUD 1974, p. 208.

⁴⁷⁴ *Anth.*, L. VII, n° 291 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 179.

⁴⁷⁵ Ou Phainias, auteur de la *Couronne* de Méléagre.

⁴⁷⁶ *Anth.*, L. VII, n° 537 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 84.

en demandant au roi, pour toi, un cénotaphe »⁴⁷⁷.

Mais si le cénotaphe est un tombeau aussi respecté que les autres et que des monuments funéraires signalent bien sa présence à lui aussi, dans certains textes lui sont accolés des termes tout de même assez négatifs.

Pour exemple, bien qu'un peu tardif, cette inscription rédigée par Onestès de Byzance et dont l'*Anthologie* a gardé la trace :

« Le nom que j'annonce, c'est celui de Timoclès ; dans la mer salée, partout j'ai regardé où pouvait être son corps. Hélas, il est maintenant la proie des poissons, et moi, pierre inutile, je porte cette inscription gravée en vain »⁴⁷⁸.

En dépit de ce que nous disions auparavant sur l'importance du souvenir, le monument funéraire est ici durement considéré comme une pierre inutile (περισσὴ πέτρος).

De façon beaucoup plus fréquente cependant, c'est la notion de mensonge qui est associée au cénotaphe dans les textes qui l'envisage négativement ce type de tombe et la pierre qui la surplombe. Nous prendrons deux exemples tirés de l'*Anthologie* pour nous en convaincre.

La première inscription est due à Léonidas de Tarente, poète du III^e s. av. J.-C. et donne l'opportunité au mort, bien qu'absent, de s'exprimer au travers de son monument :

« C'est l'Euros, c'est l'âpre et violente tempête et la nuit, ce sont les vagues noires qui, au coucher d'Orion {en novembre}, m'ont fait périr. J'ai glissé dans la mort, moi Callaischros, qui parcourais la mer de Lybie. Et maintenant, ballotté par les flots, la proie des poissons, j'ai péri. Et cette pierre est menteuse »⁴⁷⁹.

L'autre épigramme que nous prendrons en compte est attribuée à Héraclide de Sinope (II^e s. av. J.-C.) :

« L'ouragan, une boule incessante, le lever d'Arcturus⁴⁸⁰, les ténèbres et une de ces tempêtes si dangereuses qui soulèvent les flots de la mer Egée¹, tout cela à la fois a disloqué mon navire ; le mât s'est brisé en trois morceaux, ce qui m'a fait sombrer dans l'abîme en même temps que ma cargaison². Pleurez, ô mes parents, le naufrage de Tlésiménès sur la côte où vous lui aurez élevé un tombeau mensonger (κωφὴν λίθακα) »⁴⁸¹.

Les commentateurs de l'édition de P. Waltz indiquent que les quatre premiers vers sont sans doute imités de l'*Odyssée* (IX, 67 et s.) ; la copie, l'influence ou la parodie de textes

⁴⁷⁷ Trad. M. Delcourt-Curvers, Paris, 2003, p. 988.

⁴⁷⁸ *Anth.* L. VII, n° 274 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV.

⁴⁷⁹ *Anth.*, L. VII, n° 273 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 172.

⁴⁸⁰ Vers le 1^{er} mars.

⁴⁸¹ *Anth.*, L. VII, n° 392 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, T. V, p. 20.

antérieurs sont des procédés auxquels ont parfois eu recours les auteurs d'épigrammes, sans pour autant qu'elles les rendent dénuées d'existence fonctionnelle.

Si nous n'avons considéré jusque-là que des monuments funéraires associés à des cénotaphes érigés pour des morts dont les cadavres n'avaient pas été retrouvés, car la plupart du temps perdus dans les flots, il est un autre usage du tombeau vide, celui de constituer un double du tombeau principal.

Le cas intervient notamment avec Euripide car, bien qu'enseveli en Macédoine, où il avait émigré à la fin de sa vie en se rendant à la cour du roi Archélaos, Athènes se devait de posséder un monument funéraire à la mémoire de l'un de ses plus brillants auteurs de théâtre.

Une allusion à ce tombeau vide est notamment faite par Pausanias (I, 2, 2) :

« Quand on monte du Pirée, on rencontre les ruines des murs que Conon fit relever après la bataille navale de Cnide (...). Le long de la route il y a les tombeaux très célèbres de Ménandre, fils de Diopéithès, et le cénotaphe d'Euripide. Euripide est enterré en Macédoine où il était allé chez le roi Archélaos (...) »⁴⁸².

Il est également fait mention de ce cénotaphe dans l'*Anthologie*, mais le passage est des plus énigmatiques si l'on n'a pas d'abord pris connaissance du texte de Pausanias et il se peut que le texte en question se réfère au monument du poète sans pour autant avoir été gravé dessus :

« Ce n'est pas ta mémoire, Euripide, que ce monument perpétue, c'est toi qui perpétues la sienne. Car c'est de ta gloire qu'il se revêt »⁴⁸³.

Le cénotaphe est ici, de fait, envisagé de façon très positive et nous pouvons noter, à la lecture du texte grec, l'habile jeu de mots entre « mémoire » et « monument »⁴⁸⁴.

Bien que hors de notre zone géographique d'étude, notons que l'on a longtemps considéré que le vestige de cénotaphe le plus imposant avait été découvert dans les années 1960 à Salamine de Chypre et qu'il s'agissait du monument funéraire du roi Nikokréon et de ses proches, morts en 310 av. J.-C. lors d'un suicide collectif familial⁴⁸⁵. Cette interprétation de V. Karageorghis a depuis été remise en question, notamment à cause des vestiges de bûcher et d'effigies d'argile qui peuvent plaider pour la tenue de véritables funérailles à cet endroit⁴⁸⁶.

⁴⁸² Trad. J. Pouilloux 1992, p. 23.

⁴⁸³ *Anth.*, L. VII, n° 46 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 77.

⁴⁸⁴ Οὐ σὸν μνημα τόδ' ἔστω, Εὐριπίδην, ἀλλὰ σὺ τοῦδε · τῇ σῇ γὰρ δόξῃ μνημα τόδ' ἀμπέχεται.

⁴⁸⁵ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 258.

⁴⁸⁶ GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005, p. 142-143.

L'iconographie ne nous permet pas de distinguer les cénotaphes des autres monuments funéraires, dans la mesure où la forme des monuments et leurs rares inscriptions ou imitations d'inscriptions ne peuvent nous aiguiller.

IV. Les animaux aussi ?

Parmi les inscriptions funéraires, il en est d'autres qui ne sont pas destinées à être gravées sur des monuments pour des êtres humains, mais pour des animaux. Bien que l'on puisse les envisager comme des pièces parodiques au premier abord, le fait que nous en retrouvions un certain nombre dans l'*Anthologie* et que la pratique d'enterrer avec soin des animaux de compagnie chers à son cœur soit encore d'actualité en Europe⁴⁸⁷, il nous faut les considérer comme des témoignages antiques du traitement privilégié de certains animaux défunts, d'autant que l'archéologie nous confirme cette idée.

De la même façon que les cimetières animaliers accueillent encore aujourd'hui en majorité des chiens et des chats, l'une des épigrammes de l'*Anthologie* est dédiée à un canidé. Elle a été rédigée par un poète du nom de Tymnès, qui aurait vécu au III^e s. av. J.-C. :

« Ici la pierre (ὁ πέτρος) dit qu'elle recouvre le chien rapide de Malte, très fidèle gardien d'Eumêlos. On l'appelait Tauros quand il vivait encore ; maintenant sa voix se fait entendre dans les sentiers silencieux de la mort »⁴⁸⁸.

Une note de cette édition de l'*Anthologie* par P. Waltz⁴⁸⁹ nous apprend que les chiens appelés barbets de Malte étaient très appréciés dans l'Antiquité, que ce soit pour la chasse, en raison de leur flair et de leur rapidité, aussi bien que comme animaux de luxe. D'où une inscription qui pourrait réellement avoir été gravée sur un monument destiné à cet animal, Tauros, et qui aurait désigné sa tombe.

Un autre animal des plus prisés dans la Grèce antique était le cheval, notamment parce qu'il accompagnait les soldats.

⁴⁸⁷ Une dizaine de cimetières animaliers existent par exemple en France, dont le plus ancien est celui d'Asnières, dans les Hauts-de-Seine (92). Créé en 1899, dans le style Art Nouveau, ce cimetière a été classé monument historique en 1987. Ces endroits sont destinés à accueillir uniquement les sépultures d'animaux, qui y ont droit aux mêmes rites funéraires que les êtres humains et notamment de voir leur sépulture surmontée d'un monument inscrit.

⁴⁸⁸ *Anth.*, L. VII, n° 211 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 146.

⁴⁸⁹ Cf. n. 3, p. 146.

Il existe des épigrammes ayant été dédiées à cette catégorie animale, comme celle rédigée par la poétesse lyrique Anytê et qui nous fait comprendre toute l'affection d'un homme pour l'animal avec lequel il est parti au front :

« Ce monument (μνᾱμα), c'est à son cheval de guerre mort que l'a élevé Damis, quand sa poitrine ensanglantée eut reçu les coups d'Arès ; un sang noir à travers sa peau épaisse bouillonna et sur son cadavre terrible arrosa le sol »⁴⁹⁰.

L'animal défunt est nommé, tout comme son maître, et enfin les circonstances de sa mort, de façon détaillée dans un second temps seulement ; toutes les composantes du modèle des épitaphes de guerriers sont ici bien présentes⁴⁹¹, cependant que destinées non au soldat, mais à sa monture⁴⁹².

Nous trouvons également une épigramme écrite pour une jument, laquelle fit briller son maître dans les concours, en lui faisant gagner de nombreuses courses :

« Dis-toi, étranger, que ce tombeau (τύμβον) est celui d'Aithyia, aux pieds légers comme le vent, la patte la plus vive que la terre est jamais nourrie. Souvent elle acheva une course égale à celle de nombreux vaisseaux et, comme un oiseau, parcourut jusqu'au bout cette longue route »⁴⁹³.

L'inscription compare doublement l'animal à un oiseau, puisque le nom « Aithyia » signifie « mouette ». Ce même nom peut par analogie désigner un vaisseau, d'où une autre comparaison double et un jeu entre le vaisseau, l'oiseau et le cheval, tous trois caractérisés par leur vitesse.

Certaines inscriptions funéraires sont en revanche beaucoup plus surprenantes et tout porte à croire qu'elles s'inspirèrent des émouvantes épigrammes pour animaux comme celles que nous venons de prendre en considération, mais constituaient de simples exercices de style.

En effet, plusieurs d'entre ces épigrammes conservées dans l'*Anthologie* ont été écrites à la mémoire de sauterelles et il en existe même une qui glorifie une fourmi. A moins de trouver dans d'autres sources un témoignage de l'affection particulière des Grecs pour ces genres d'insectes ou de la valeur symbolique dont ils pouvaient relever, nous les considérerons comme des textes n'ayant pas été réellement inscrits sur des monuments, d'autant que la domestication de ces animaux est difficile à envisager.

⁴⁹⁰ *Anth.*, L. VII, n° 208 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 145.

⁴⁹¹ Cf. n. 1, p. 145.

⁴⁹² Dans les épitaphes dédiées à des guerriers, sont nommés le défunt, bien entendu, ainsi que ses parents au moins.

⁴⁹³ *Anth.*, L. VII, n° 212 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 146.

Deux de ces textes destinés à des pseudo-monuments funéraires de sauterelles sont dus à Mnasalcès, un poète hellénistique de Sicyone. Voici le premier :

« La sauterelle de Démocritos aux ailes harmonieuses, depuis qu'elle est morte, c'est cette argile qui la possède, en bordure du grand chemin {...} ; chaque fois qu'elle se mettait à chanter son hymne durant tout le soir, toute la maison retentissait de ses accents mélodieux »⁴⁹⁴.

Notons que la tombe est dite être placée au bord du chemin, comme peuvent l'être celles des êtres humains. Ensuite, la qualité principale de la sauterelle serait le son qu'elle procure, une idée sur laquelle le poète revient dans cet autre texte :

« C'est sur Damocritos que moi, sauterelle, chaque fois que je faisais jaillir de mes ailes une douce musique, je versais le sommeil profond.

C'est Damocritos, passant, qui a répandu sur moi la terre qui convient à ma tombe, près d'Oropos, lorsque je fus morte ».⁴⁹⁵

La tombe est ici localisée en Béotie. Étrangement, le nom du maître de la sauterelle est ici Démocritos, alors que dans la première pièce il s'agissait de Damocritos ; cet état de fait pourrait bien faire penser à une déclinaison de ce modèle épigrammatique.

L'auteur du III^e s. av. J.-C. Léonidas de Tarente s'est lui aussi essayé à l'inscription funéraire pour animaux en évoquant la mort d'une sauterelle également :

« Quand bien même elle a peu d'apparence et se trouve près du sol, ô passant, la pierre qui repose sur notre tombe (λαῖας ὁ τυμβίτης ἄμμιν ἐπικρέμαται), il faut, ami, en rendre hommage à Philainis. Car sa sauterelle chanteuse qui vivait jadis parmi les buissons, l'hôtesse des chaumes, pendant deux années Philainis l'aima et la préposa aux babillages propres au sommeil ; mais même après ma mort elle ne me négligea pas et éleva sur moi le monument de mes chants variés »⁴⁹⁶.

Nous mentionnerons enfin une dernière épigramme dédiée non seulement à ce même insecte, mais à une cigale également, dont on ne sait cependant si elle est l'œuvre du même Léonidas ou d'Anytê :

⁴⁹⁴ *Anth.*, L. VII, n° 194 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 138.

⁴⁹⁵ *Anth.*, L. VII, n° 197 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 139.

⁴⁹⁶ *Anth.*, L. VII, n° 198 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 140.

« A la sauterelle, rossignol des guérets, à la cigale, hôtesse des hêtres, Myro fit une tombe commune (τύμβον) ; elle répandit, la jeune fille, une larme virgine : c'est que l'impitoyable

Hadès s'en allait en emportant le double objet de ses jeux »⁴⁹⁷.

La proximité du nom de cette supposée « maîtresse » d'une sauterelle et d'une cigale avec celui du sculpteur Myron fit commettre une erreur à Pline dans son *Histoire Naturelle* (XXXIV, 19, 57). En effet, sur la seule foi de cette épigramme, il attribue au sculpteur un monument funéraire pour une sauterelle et une cigale, sans prendre garde que, dans le texte, c'est à une femme et non à un homme qu'il est fait référence. Cette Myro aurait en revanche pu désigner la poétesse Moïro, contemporaine d'Anytê, à qui cette pièce pourrait être due, mais rien ne nous permet de l'affirmer⁴⁹⁸.

La plus étonnante des inscriptions funéraires proposées par l'*Anthologie* rentrant encore dans notre cadre chronologique est sans doute celle rédigée par Antipater de Sidon, auteur du II^e s. av. J.-C. S'il en est bel et bien l'auteur, c'est la seule inscription qu'Antipater dédia à un tout petit animal :

« Ici, près de l'aire, patiente ouvrière, ô fourmi, ce tertre de terre sèche je te l'ai élevé, afin que, même après ta mort, Dêô et ses sillons où croissent les épis te réjouissent, gisante dans ce tombeau creusé par la charrue »⁴⁹⁹.

Enfin, des épitaphes dédiées respectivement à une souris et à un cochon sont connues également⁵⁰⁰.

Quant aux sources iconographiques, ce qui nous fait dire qu'il ne faut pas dénier une réalité matérielle à absolument toutes les épigrammes considérées précédemment, est la connaissance d'au moins une stèle funéraire réellement érigée pour un chien défunt. Datée du III^e s. av. J.-C., elle est en provenance de Pergame et est aujourd'hui conservée à Oslo⁵⁰¹. Tout le champ destiné à l'iconographie y était occupé par la représentation d'un canidé. Jusque-là, nul moyen de savoir si la tombe ainsi signalée était celle d'un être humain qui avait voulu conservé près de lui une image de son fidèle animal ou celle d'un chien. La clé vient de l'épigramme qui y est gravée et qui dit ceci :

⁴⁹⁷ *Anth.*, L. VII, n° 190 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 136-137.

⁴⁹⁸ Cf. n. 3, p. 136, de l'édition précédemment citée.

⁴⁹⁹ *Anth.*, L. VII, n° 209 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 145.

⁵⁰⁰ McLEAN 2002, p. 264, n. 15.

⁵⁰¹ LUCE 2008, p. 276.

« Mon nom est Philokynégos (amateur de chasse), car étant bien ainsi j'ai posé ma patte rapide sur de terribles bêtes ».

Cet exemple est particulièrement important pour nous, dans le sens où les apports de l'iconographie et du texte mélangés donnent du crédit à une hypothèse, celle des monuments funéraires pour animaux, qui n'est que peu étayée par les vestiges et à laquelle nous ne savions s'il fallait vraiment accorder du crédit en débutant ce chapitre.

Pour dire un mot de l'archéologie des tombes d'animaux, mais qui ne nous a pas occupés en premier lieu, puisque des monuments funéraires n'y sont généralement pas associés, nous mentionnerons un exemple, certes d'époque romaine, mais qui a le mérite d'être récent, puisque découvert à l'occasion des fouilles du métro d'Athènes, et qui montre un traitement très anthropomorphique du chien. La tombe, mise au jour au niveau de la station Syntagma, sur l'avenue Amalias, était soigneusement construite au moyen d'un sol composé de tuiles et de paroi montées en terre cuite⁵⁰². Ce chien a donc été inhumé très soigneusement, mais avec des offrandes qui plus est⁵⁰³. En effet, près des restes de l'animal défunt ont non seulement été retrouvés des petits disques en bronze, qui devaient être fixés à un collier de chien en cuir, mais également des vases à parfum, comme on le verrait dans une tombe d'être humain (**ANNEXE LXIII**). Ce sont ces objets qui ont permis de dater la tombe entre le 1^{er} et le II^e s. de notre ère.

Les diverses sources considérées nous ont permis de faire le tour des problématiques liées aux monuments funéraires, en nous apportant des informations quant à la typologie, à la construction, au décor, aux inscriptions, aux commanditaires, au coût, à la localisation et à la pérennité des marqueurs. Cette multitude d'apports n'est pas étonnante, lorsque l'on sait que le monument constituait un véritable substitut du corps du défunt⁵⁰⁴.

Bien que le type de monument funéraire que nous avons rencontré le plus souvent dans nos sources soit la stèle, ce support était loin d'être le seul présent dans les nécropoles, où se côtoyaient en réalité des colonnes, des *kioniskoi*, des sarcophages, des tables, des vases, des autels ou encore des statues funéraires et peut-être aussi des marqueurs plus simplement végétaux. L'Italie du Sud a livré des témoignages iconographiques très nombreux de *naïskoi* également, qui n'ont pas une réalité matérielle à la même époque, ce qui nous a amenés à

⁵⁰² STAMPOLIDIS et PARLAMA 2000, p. 157.

⁵⁰³ STAMPOLIDIS et PARLAMA 2000, p. 176-177.

⁵⁰⁴ SCHUTTER 1989, p. 66.

considérer la valeur intrinsèque des images. D'après les textes, il semblerait qu'un tertre ait pu parfois constituer le seul indice en surface d'une sépulture, un procédé que l'on retrouve archéologiquement ne serait-ce qu'en Macédoine, à grande échelle, puisque des tertres de diamètres importants servaient à dissimuler les tombes à chambre⁵⁰⁵. Les éléments pyramidaux, quant à eux, sont plutôt à chercher dans la région de l'Asie Mineure. Quelques zones d'ombre, cependant, sont liées à cette typologie, et ce pour des questions de vocabulaire. Soit que l'on se soit éloignés des termes d'origine, soit que les termes aient eu des acceptions plus larges à l'époque que celles que les chercheurs leur prêtent à l'heure actuelle ou encore que certains types mineurs de construction nous aient pour l'instant échappé et nous laissent donc des perspectives de découvertes inédites. Ne nous leurrions pas quoi qu'il en soit, les sources ne nous éclairent pas sur tous les types de monuments, car l'archéologie nous permet de constater que les variantes furent nombreuses, selon les commanditaires, les régions et les époques.

Il est aussi difficile, parfois, de comprendre le fonctionnement entre la forme d'un marqueur et l'inscription associée à celui-ci. Les inscriptions dont bien sûr les textes, mais aussi l'iconographie témoignent, et qui étaient destinées à être lues à haute voix pour que leur fonction de *mnèma*, voire de *klèos*, s'accomplisse pleinement.

Les questions de coût et de commanditaires sont en revanche, elles, appréhendables avant tout par les textes. Comme nous pouvions l'imaginer, le montant alloué à l'édification d'un monument funéraire variait, et parfois grandement, ce que l'iconographie nous laisse entrevoir également en nous présentant des marqueurs des plus simples au plus sophistiqués.

Les indications de construction sont perceptibles dans les deux grands types de sources, cependant qu'au niveau des sources écrites, il est surprenant d'en trouver autant, et de si détaillées, en Asie Mineure. De tout le monde grec, il apparaît que les questions de pérennité du monument et d'intégrité de la sépulture y importaient au plus haut point, ce qui explique sans doute également la présence dans cette région en particulier des formules de malédictions, pour ainsi dire inconnues en Grèce propre. D'ailleurs, comme le note J. Strubbe, « l'Anatolie et le Proche Orient avaient cette habitude depuis très longtemps. Preuve en est l'épithaphe du roi phénicien Ahiaram, qui date du XI^e s. av. J.-C. ».⁵⁰⁶ Les plus anciennes imprécations en langue grecque apparaissant quant à elles à la fin du IV^e s. av. J.-C., en Lycie,

⁵⁰⁵ Bien que d'autres marqueurs aient pu se trouver en plus à proximité du tumulus, comme par exemple pour la tombe Stenomakri à Vergina (MORGAN 2008).

⁵⁰⁶ STRUBBE 1997², p. 38.

à Telmessos et à Antiphellos⁵⁰⁷. Une origine orientale est dès lors à chercher dans ce phénomène des malédictions en Asie Mineure, tout comme elle constitue une hypothèse pour le modèle du *naïskos* tel qu'on le voit représenté en Italie du Sud.

Si le matériau de réalisation des monuments le plus souvent évoqué est la pierre, cela ne doit pas nous faire oublier la possibilité de marqueurs de tombes faits d'autres composants, que ce soit la terre cuite, bien entendu, le stuc, ou des matériaux davantage périssables encore et qui purent constituer une solution au moment de l'interdiction des grandes stèles funéraires en marbre à Athènes, entre environ 480 et 430 av. J.-C.

Ce qui étonne vraiment est l'absence de commentaires, au travers des sources écrites, concernant les couleurs appliquées sur certains des monuments funéraires, alors que cette pratique est attestée par l'archéologie et les traces de polychromie conservées jusqu'à aujourd'hui. On comprend d'autant plus aisément que l'on ait longtemps ignoré ce procédé.

Concernant le décor, l'importance de l'aspect figuratif en contexte funéraire, tout comme dans l'art grec en général, est manifeste, via avant tout une mise en exergue privilégiée de la figure humaine. Les sources iconographiques et notamment les lécythes à fond blanc attiques et les vases apuliens, nos documents les plus riches sur de nombreux points, nous montrent un large pan du répertoire décoratif et symbolique de l'art funéraire, cependant que quelques motifs, en l'absence de vestiges des périodes classique et hellénistique, sont totalement passés sous silence ou très peu utilisés.

Nous nous sommes enfin heurtés à des types de monuments particulièrement problématiques au prisme de notre présente recherche avec les marqueurs funéraires d'esclaves et d'animaux. Bien que tous documentés de par les textes, au niveau iconographique les premiers posent des problèmes de reconnaissance, les monuments funéraires des personnes serviles se confondant en de nombreux points avec ceux des personnes libres ou n'étant reconnus comme tels que par un faisceau d'indications à trouver souvent dans les textes et l'iconographie tout à la fois, ceux des animaux laissant douter de leur existence réelle, tant une majorité des inscriptions funéraires qui leur sont dédiées semblent confiner au pastiche, mais nous avons tout de même pu conférer une réalité à certaines d'entre elles.

⁵⁰⁷ STRUBBE 1997², p. 38.

II. DU CADAVRE AU MONUMENT FUNERAIRE

II. 4 – Des mesures particulières pour les suicidés et les criminels ?

« *kteinô*, ‘verbe le plus courant en grec pour dire *tuer*’, signifie seulement ‘blesser’ ; la mort, décidément, ne se dit qu’avec précaution, et, dans ce monde d’euphémismes, bienheureux qui parviendra à s’informer des modalités du châtiment »¹.

Lorsqu’une personne choisissait elle-même l’heure de sa mort, cela avait-il des conséquences par rapport au déroulement de ses funérailles, au traitement de son corps ou à l’érection de son monument funèbre ? Il est intéressant de se poser la question du point de vue des sources antiques grecques puisque de nos jours encore, les cultes catholique, juif, orthodoxe et musulman au moins traitent différemment des autres défunts ceux qui se sont donné la mort, soit en leur refusant absolument un office, soit en permettant la célébration de ce dernier sous certaines conditions, sans compter les problèmes qui peuvent également se poser pour les sépultures. Le cas des condamnés à mort et des criminels sera lui aussi envisagé et nous permettra d’aborder la question de la privation de sépulture. Ces pratiques hors normes, bien que peu répandues donc, enrichiront par là même notre réflexion sur les pratiques funéraires grecques.

I. Des suicidés punis pour leur geste ?

I. 1) La vision du suicide dans l’Antiquité

Il semble que le recours à la pendaison, à l’empoisonnement et au fait de se poignarder ou se trancher la gorge soi-même aient été les moyens les plus courants pour en finir dans l’Antiquité. Mais que pouvait signifier l’acte de se tuer aux époques qui nous concernent ? Que l’on soit un jeune garçon (citoyen en devenir), un esclave (propriété d’un maître), un chef de famille ou encore un magistrat, toujours est-il que recourir au suicide c’est ne pas respecter « la règle du jeu ». Le jeu social et politique qui voulait qu’au sein de la cité classique chacun tienne son rôle, bien défini, jusqu’à ce que la mort inéluctable, près des siens ou sur le champ de bataille, vienne y mettre un terme. La mort naturelle était déjà considérée comme « un désordre, cause de perturbation sociale »². Il ne fallait donc en aucun cas ébranler

¹ LORAUX 1984, p. 196, citant en début de phrase P. Chantraine, « Les verbes grecs signifiant tuer », in *Die Sprache*, n° 1 (1949), p. 143-149.

² HOFFMANN 1992, p. 336.

volontairement les organisations suprêmes que représentaient, chacun à leur niveau, la *polis* et l'*oikos*. Les suicides, désignés notamment par les expressions *autocheires* ou *biaiothanatoi*,³ menaçaient la société en tant qu'actes vus comme profondément irresponsables, puisque chez Aristote nous lisons ceci (*Ethique à Nicomaque* V, 1138a, 15) :

« Mais est-il possible ou non de commettre l'injustice envers soi-même ? (...) »

En effet, parmi les actions justes figurent les actions conformes à quelque vertu, quelle qu'elle soit, qui sont prescrites par la loi : par exemple, la loi ne permet pas expressément le suicide

(ἀποκτινύναι ἑαυτόν), et ce qu'elle ne permet pas expressément, elle le défend

(ἀπαγορεύει). En outre, quand, contrairement à la loi, un homme cause du tort (autrement

qu'à titre de représailles) et cela volontairement, il agit injustement (ἀδικεῖ), – et agir

volontairement c'est connaître à la fois et la personne qu'on lèse et l'instrument dont on se sert ; or celui qui, dans un accès de colère, se tranche à lui-même la gorge, accomplit cet acte

contrairement à la droite règle, et cela la loi ne le permet pas ; aussi commet-il une injustice

(ἀδικεῖ). Mais contre qui ? N'est-ce pas contre la cité (πόλις), et non contre lui-même ? Car

le rôle passif qu'il joue est volontaire, alors que personne ne subit volontairement une

injustice. Telle est aussi la raison pour laquelle la cité inflige une peine (ζημιοῖ) ; et une

certaine dégradation civique (ἀτιμία) s'attache à celui qui s'est détruit lui-même (ἑαυτόν

διαφθείραντι), comme ayant agi injustement envers la cité »⁴.

Dans la Grèce antique plus que partout ailleurs, à partir de l'époque classique, l'individu se définit par rapport à la *polis*. Son statut de réel, de semi⁵ ou de non-citoyen⁶, ses activités, ses possessions, tout cela était étroitement associé à la cité, à la société dont l'homme en question était une parcelle constitutive. La dernière phrase du texte d'Aristote commence en signalant que l'acte de mettre fin à ses jours avait pour conséquence une sanction, sans pour autant préciser de quel ordre. Nous savons juste que la cité « punit » (ζημιοῖ)⁷. Le texte est plus explicite juste après en parlant d'« une certaine dégradation civique », expression qui traduit le mot « ἀτιμία » utilisé par le philosophe. L'atimie entraînait la privation partielle ou totale des droits civiques ce qui, dans le cas présent, aurait pu décourager un individu de passer à l'acte. En effet, si la personne réchappait de sa tentative de mourir, elle pouvait dès lors connaître la véritable « mort civique » que l'*atimie* générale induisait : interdiction de participer à la vie politique, possible confiscation de biens, possible bannissement et droits

³ GARLAND 2001², p. 96.

⁴ Trad. J. Tricot, 1997 (11^e éd.), p. 268-270.

⁵ Isotèles.

⁶ Métèques, étrangers.

⁷ Le texte grec étudié a été établi par R.-A. Gauthier et J.-Y. Jolif, 1970 (2^{ème} éd.), p. 122.

civiques refusés à toute la famille par extension⁸. Pour celui qui parvenait à mourir, on peut imaginer que la peine s'appliquait dès lors soit à sa famille, soit à lui-même, par l'intermédiaire des rites et des monuments funéraires ; mais ces mesures potentiellement prises concernant le cadavre et la sépulture seront explicitées plus loin, chez Platon et Eschine notamment.

Les allusions au traitement des suicidés sont peu fréquentes et la question est difficile à étayer du point de vue archéologique, ce qui explique sans doute le défaut d'exhaustivité ou le manque de précision avec lesquels ce sujet est abordé dans les ouvrages évoquant la Grèce antique. Hormis les propos d'Aristote, les deux mentions le plus souvent mises en exergue sont, chronologiquement, un passage des *Lois* de Platon et une phrase du *Contre Ctésiphon* d'Eschine.

Dans les *Lois*, le paragraphe qui s'y consacre s'articule comme suit (IX, 873c-d) :

« Quant à celui qui tue ce qu'il a de plus absolument familier, et, comme on dit, de plus chéri, quelle peine doit-il subir ? Je veux dire l'homme qui se tue lui-même (ἐαυτὸν κτείν'), qui se dépouille par violence de la part de vie que lui a donnée le destin, sans que la cité l'y ait obligé par décision de justice, sans que l'y ait contraint, tombée sur lui, la douleur excessive d'une infortune sans issue, sans que le sort lui ait imposé une honte désespérée, sous laquelle vivre est impossible ; l'homme qui, simplement par lâcheté, par couardise et manque absolu de virilité (ἀργία δὲ καὶ ἀνανδρίας δειλία), s'inflige à lui-même une punition injuste.

Quels sont, par ailleurs, en son cas, les rites (νόμιμα) à observer en ce qui concerne les purifications (καθαρμούς) et la sépulture (ταφάς), le dieu le sait, et les plus proches parents devront s'en instruire en interrogeant soit les interprètes (ἐξηγητάς), soit les lois (νόμους) qui s'y rapportent, afin d'agir suivant leurs indications »⁹.

Nous pouvons noter en premier lieu que l'acte en question est défini comme un geste de la plus absolue lâcheté, indigne d'un homme (ἀργία δὲ καὶ ἀνανδρίας δειλία). Celui qui se tue lui-même est ainsi stigmatisé ici d'une autre façon que chez Aristote, car l'acte ne relève plus seulement de l'irresponsabilité civique, mais plus profondément d'une couardise indigne d'un homme, d'un manque de virilité (ἀν-ανδρία), bien qu'une réserve soit émise pour certains cas d'infortune et de honte sans commune démesurées. L'idée se retrouvait pourtant déjà chez Aristote, quoique moins appuyée, puisqu'au livre III de la même *Ethique à Nicomaque* (1116a), il écrit que

⁸ S.v. « Atimie », in MOSSE 1992, p. 81-83 ; GERNET 1984, p. 28.

⁹ Trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 127-128.

« (...) mourir pour échapper à la pauvreté ou à des chagrins d'amour, ou à quelque autre souffrance, c'est le fait non d'un homme courageux, mais bien plutôt d'un lâche : c'est, en effet, un manque d'énergie que de fuir les tâches pénibles, et on endure la mort non pas parce qu'il est noble d'agir ainsi, mais pour échapper à un mal »¹⁰.

Et si l'on se réfère aux catégories de suicides édictées par le sociologue E. Durkheim à la fin du XIX^e s., nous pouvons dire que Platon comme Aristote ont condamné le suicide purement « égoïste »¹¹, lié à un excès d'individuation, qui s'oppose au premier chef à celui dit « altruiste »¹², lorsque mourir est un devoir, un sacrifice nécessaire voulu par la société ou mû par le mysticisme¹³.

I. 2) Des rites et des monuments funéraires équivalents aux autres ?

Que dire maintenant des rites funéraires et des possibles monuments réservés aux suicidés ? La suite du texte des *Lois* s'accorderait tout à fait avec l'hypothèse selon laquelle cette catégorie de personnes n'avait effectivement le droit ni aux mêmes rites, ni aux mêmes *sémata* funéraires que les autres défunts. Concernant les rites, il semble que des personnes aient été aptes à dire aux parents comment se comporter, mais aussi qu'il existait des lois s'y référant. Nous n'en savons pourtant pas davantage sur ces « guides de proches en deuil », ni sur les écrits auxquels Platon fait allusion puisque, au travers des recueils juridiques antiques que nous possédons du moins, on ne décèle que très peu de références aux suicidés, hormis pour l'île de Kos, dans le Dodécanèse. Dans l'un de ses codes de lois, il est fait mention des suicides par pendaison en particulier¹⁴. On y apprend en substance que les individus ayant choisi de mourir de cette façon (ἀπάγξεται σχοι|νιδίωι) devront être détachés (καταλυσάτω), puis bien couverts (κατακαλυψάτω). La branche¹⁵ à laquelle se sera pendue la personne, tout comme la corde, sera découpée, emportée au loin et brûlée (ἐξενεικάτω καὶ κατακαυσάτω). Enfin, il est précisé que les prêtres, à peine auront-ils vu ce type de défunt, devront détourner d'eux la souillure en se purifiant. Aucune indication concernant les rites funéraires à pratiquer sur le corps du défunt donc, car le texte se réfère expressément à la réglementation de la pureté rituelle.

¹⁰ Trad. J. Tricot, 1997 (11^{ème} éd.), p. 152.

¹¹ DURKHEIM 2004¹², p. 149 et s.

¹² DURKHEIM 2004¹², p. 233 et s.

¹³ Cf. *infra*, p. 534, pour une mise en relation avec la typologie des suicides plus récente de J. Baechler.

¹⁴ Traduction personnelle d'après *LSCG*, n° 154 B, l. 33-36 ; HERZOG 1907, p. 400-415.

¹⁵ On parle aussi de l'arbre en entier parfois, cf. GARLAND 2001², p. 95.

On retrouve également, chez Strabon (*Géographie* X, 5, 6) et Elieen, une allusion au suicide volontaire dans une île des Cyclades cette fois, l'île de Kéos¹⁶, et à une loi qui aurait prôné que

« Ne doit pas vivre mal qui ne peut vivre bien
(ὁ μὴ δυνάμενος ζῆν καλῶς οὐ ζῆ κακῶς) »¹⁷.

Autrement dit, les individus masculins devenus âgés se devaient de mettre fin à leurs jours, pour ne pas peser sur la communauté. Ils s'empoisonnaient en buvant la ciguë, le poison étant, nous l'avons déjà dit, l'un des trois moyens les plus courants de mettre fin à ses jours dans l'Antiquité, avec la corde et le poignard. Ces hommes se préparaient vraisemblablement comme pour aller à un banquet ou à un sacrifice rituel, de sorte à se donner la mort en ingérant ensemble le fatal breuvage¹⁸. Il s'agirait donc bien là d'un cas d'institutionnalisation du suicide, d'un suicide vu comme « obligatoire », puisque pratiqué conséquemment à l'édiction d'une loi, et perpétré dans un but « altruiste », afin que la cité soit allégée du poids de citoyens dont les forces ne sont plus jugées assez vives désormais. Il semble que ce soit les Ioulites – habitants de Ioulis, ville principale de l'île – qui aient pris cette décision les premiers, un jour où leur ville était assiégée par l'armée athénienne. Cette dernière s'en serait d'ailleurs retournée immédiatement une fois mise au courant¹⁹, laissant sans doute les magistrats de l'île très satisfaits de la nouvelle mesure qu'ils venaient de prendre. Mais ce serait sans compter la mise en garde de G. Glotz quant aux écrits de Strabon et Elieen à ce sujet²⁰. Ceux-ci auraient en effet mélangé et extrapolé événements anciens et sources autres. Se suicider en buvant la ciguë n'était pas, chez les Kéiens, une loi, mais plutôt une coutume. L'habitude qu'ils avaient prise de mourir ainsi, avant que la vieillesse ne leur cause trop de soucis, perdura du V^e s. av. J.-C. au I^{er} s. de notre ère environ, d'après les mentions précises qu'en firent notamment Ménandre et Maxime Valère²¹. Strabon fit d'un événement bien particulier – les vieillards se suicidant lors du siège d'une ville – une loi, sans pour autant savoir dater celle-ci, d'ailleurs. Il transforma le mot « νομιμον », qu'il avait lu chez Ménandre, en « νόμος ». Ce dangereux glissement de sens donna naissance à une nouvelle réalité, assez séduisante pour qu'un auteur comme Elieen s'en empare à la suite de Strabon. Nombreuses furent effectivement les personnes à s'empoisonner sur l'île de Kéos mais de

¹⁶ Actuellement Kéa.

¹⁷ Trad. F. Lasserre et J. Aujac, 1971, p. 110.

¹⁸ Elieen, *Histoire variée*, III, 37 – trad. A. Lukinovich et A.-F. Morand, 1991, p. 48.

¹⁹ Str. X, 6.

²⁰ GLOTZ 1900, s.v. « Kôneion », in *DA* III/1, p. 862.

²¹ Dans son article de 1900, G. Glotz ajoutait le nom d'Héraclide du Pont. Pour notre part, nous l'identifions comme étant Héraclide Lembos, privilégiant ainsi les recherches les plus récentes et notamment l'édition de ses textes et les remarques qui lui sont jointes par R. Dilts en 1971. C'est pourquoi nous n'avons pas exploité les allusions à Héraclide du Pont telles que traitées chez G. Glotz.

leur plein gré, en choisissant ce type de suicide plutôt qu'un autre, sans qu'une loi aille jusqu'à demander à tous les individus passés un certain âge de s'y soumettre le plus possible. Ajoutons que le texte d'Héraclide Lembos (*Exc. polit.* XXIX), qui se base en réalité sur des écrits perdus d'Aristote, est plus complet dans le sens où la ciguë (κωνείω) n'est pas la seule substance évoquée, mais elle l'est conjointement avec le pavot (μήκωνι), et surtout, il n'écarte pas les femmes de cette pratique, bien au contraire (μάλιστα δὲ τῶν γυναικῶν)²². En ce qui concerne les tombes des défunts particuliers que sont les suicidés, il est bon d'en venir à la toute fin du passage des *Lois*, plus explicite à ce propos :

« Mais, pour les gens qui périssent de cette manière, les tombes seront d'abord isolées (μόνας), sans qu'une seule autre les avoisine, puis placées dans les endroits déserts et sans nom (ἀνώνυμα) sur les bordures des douze districts ; là on les enterrera sans gloire (ἄκλεεῖς), sans stèles ni noms (μήτε στήλαις μήτε ὀνόμασι) pour désigner leurs tombes »²³.

Elles doivent donc être isolées, loin des nécropoles elles-mêmes, et sans marqueur funéraire apparent. Cet anonymat constitue la parfaite antithèse de la fonction traditionnelle du monument funèbre, qui incarne le souvenir en servant de substitut à la personne qui n'est plus, marque l'endroit où se recueillir et porter les offrandes, en un mot « donne à voir » pour l'éternité. Mais si les tombes des suicidés n'en sont pas, dans le sens où elles sont volontairement invisibles, masquées aux regards et anépigraphes, comment pourrait-on en attester l'existence du point de vue de l'archéologie ? Il est difficile d'apporter la preuve tangible de ce qu'indique à son tour Eschine qui, lui, déclare sans détour (*Ctés.* 244) :

« lorsqu'un homme se suicide (αὐτὸν διαχρήσεται), nous enterrons séparément (χωρὶς)²⁴ du corps la main qui a commis cet acte »²⁵.

Nous ne pensons pas qu'il s'agisse simplement du bon mot d'un orateur, d'une formule pour impressionner l'auditoire, mais qu'à Athènes la mesure a pu être prise occasionnellement, n'être que très peu respectée dans la réalité, puisqu'Eschine est le seul à nous en parler²⁶. Nous pourrions même aller plus loin en nous posant cette question : une société qui

²² « Since the Island has a healthy climate and men and especially the women reach old age, they do not wait for death when they are old, but before they become ill or disabled in any way, some poison themselves with poppy, others with hemlock » (trad. R. Dilts, p. 25).

²³ Trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 128.

²⁴ Présenté dans le dictionnaire Bailly avec l'accent suivant : χωρίς.

²⁵ Trad. V. Martin et G. de Budé, 1962 (2^{ème} éd.), p. 112.

²⁶ GARRISON 1991, p. 9.

« exposait », autrement dit qui vouait certains êtres à une « euthanasie²⁷ passive », pouvait-elle réellement punir dans les faits ceux qui mettaient fin à leurs propres jours ? Pourtant, la mention d'Eschine tout comme les dires de Platon pourraient illustrer certaines des « punitions » que nous laissent entendre Aristote au sujet de ceux qui commettent un tel acte²⁸. Gardons cependant toujours à l'esprit qu'en ce qui concerne Platon, les lois dont il nous parle sont davantage le reflet de celles qu'il souhaiterait voir mises en place que celui de la véritable législation en vigueur à Athènes²⁹.

Il serait encore tentant de mettre la phrase lue chez Eschine en correspondance avec un passage de la *Vie de Thémistocle* (XXII, 2). Plutarque nous y parle d'un endroit où l'on jetait les vêtements et les cordes ayant servi aux suicidés par pendaison, et non pas les corps des suicidés eux-mêmes, contrairement à ce que l'on peut lire chez R. Garland³⁰. Ce sont les corps des condamnés à mort que l'on y précipitait, en revanche on se débarrassait au même endroit des seules hardes et cordes en provenance des suicidés par pendaison :

« ... où les bourreaux jettent à présent (les corps de ceux qui ont été mis à mort) et portent les vêtements et les cordes de ceux qui se sont suicidés par pendaison (τὰ σώματα τῶν θανατουμένων οἱ δῆμιοι προβάλλουσι καὶ τὰ ἱμάτια καὶ τοὺς βροχούς τῶν ἀπαγχομένων καὶ καθαιρεθέντων ἐκφέρουσιν) »³¹.

Certes, Plutarque est un auteur du Ier s. ap. J.-C., cependant il est possible que cette coutume ait déjà été en vigueur auparavant, du moins à l'époque hellénistique qui précède. Et si Eschine dit vrai à propos de la main enterrée à part, il serait logique que les ustensiles de pendaison, hautement souillés, soient mis à l'écart à leur tour. Nous reviendrons par la suite sur le possible lieu en question et sur son appellation de *Barathron* ou d'*Orygma*, en parlant des condamnés à mort.

Dans le cas des suicides considérés comme « héroïques », tel que celui de Démosthène, qui resta fidèle à son idéologie politique jusqu'au dernier instant et préféra donc mettre fin à ses jours plutôt que de tomber aux mains des hommes d'Antipater, une fois la victoire des Macédoniens établie, il semble que les personnes concernées pouvaient tout autant craindre la privation de sépulture, puisqu'on lit chez Plutarque ces mots qu'il prête à Démosthène s'adressant à Archias, sbire d'Antipater :

²⁷ « Euthanasie » au sens où nous l'entendons aujourd'hui car, à l'époque classique, ce mot servait au contraire à désigner la mort naturelle, survenue sans heurts à la fin d'une vie bien remplie. Le mot *euthanasia* apparaît pour la première fois dans une comédie de Posidippos, *Myrmiki* – cf. MYSTAKIDOU et al. 2005, p. 97.

²⁸ WHITEHEAD 1993, p. 501.

²⁹ MARRA et ORRU 1991, p. 276.

³⁰ GARLAND 2001², p. 98.

³¹ Trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux, 1961, p. 127.

« Tu peux te hâter à présent, dit-il, de jouer le Créon de la tragédie
et de faire jeter mon corps sans sépulture »³².

Dans les faits, on sait pourtant que Démosthène bénéficia d'une sépulture. Dans l'enceinte même du temple de Poséidon où il s'était réfugié, sur l'île de Calaurie³³. Sa renommée et sa droiture idéologique durent l'imposer.

Les tragiques ont également traité de la question du suicide, pourtant ils ne nous renseignent pratiquement pas sur les rites et les monuments funéraires dévolus à ces morts particuliers. Les funérailles de Jocaste, Phèdre – et dans ce cas précis on peut douter que son époux Thésée l'ait laissée sans sépulture – ou encore Antigone sont proprement éludées. Tout au plus est évoquée chez Sophocle celle d'*Ajax*, fils de Télamon, et, si dans un premier temps on rechigne à l'enterrer, la raison en est que Ménélas et Agamemnon le voient comme un ennemi, un traître qui a voulu s'en prendre à son propre camp. Alors l'archer Teucros, et Ulysse à sa suite, vont rendre justice au héros, forcé de se suicider pour échapper à la honte³⁴. Comme les autres combattants, il mérite malgré tout d'avoir une sépulture, et le coryphée de déclarer (1164 et s.) :

« va, hâte-toi, Teucros, autant que tu pourras ; vois à faire au plus tôt creuser une fosse où
notre Ajax trouvera l'humide tombeau qui doit conserver sa mémoire parmi les hommes à
jamais (ἀείμνηστον τάφον) »³⁵.

Le héros aura finalement droit à sa dernière demeure, garante de son souvenir éternel. Cependant, le fait qu'il se soit suicidé n'entrant absolument pas en ligne de compte dans le texte de Sophocle, l'information en devient pour nous plutôt caduque.

D'autres personnages, secondaires, mettent volontairement un terme à leur vie dans la mythologie. Le cas se présente notamment avec Héro, prêtresse d'Aphrodite qui se précipita du haut de sa tour pour rejoindre Léandre, son amour noyé. Une fois de plus la question des funérailles n'est pas abordée. Les corps de Léandre et de Héro finirent-ils au fond des mers ou furent-ils repêchés pour être dignement enterrés ? Il est évident que la mythologie n'a pas pour but de refléter exactement le fonctionnement de la société grecque, surtout lorsqu'elle n'est pas passée par les mains des tragiques qui, eux, en revanche, ont souvent voulu calquer les histoires de leurs héros sur la vie quotidienne grecque et notamment ses préceptes funéraires.

³² Cité in CARLIER 2006², p. 275.

³³ Paus., *Description de la Grèce*, L. II (*Corinthie*), XXIII.

³⁴ La folie l'égarait lorsqu'il ne reçut pas les armes d'Achille, qu'il désirait si profondément. Les prenant pour les chefs grecs, il tua tout un troupeau de moutons et, une fois son état de démence passé et s'étant rendu compte de la situation, il se tua en plongeant sur son épée.

³⁵ Trad. P. Mazon, 1994, p. 172.

La vision que l'on avait du suicide dans l'Antiquité a cependant évolué, si bien qu'à la répulsion d'un Aristote ou d'un Platon à l'époque classique, répondra par la suite une plus grande tolérance envers ce choix personnel, symptomatique du changement de la société elle-même. Le monde grec, en s'étendant, a aussi créé une certaine dissolution des institutions, une plus grande confusion dans l'esprit de ses citoyens, qui ont mis dès lors bien davantage leur propre existence au centre de leurs préoccupations, plutôt qu'une cité ou une patrie. L'écho de ce changement s'exprimant avant tout dans les courants de pensée comme le cynisme, l'épicurisme ou le stoïcisme. N'oublions pas cependant qu'au temps de Plutarque, cordes et vêtements associés aux suicides par pendaison étaient jetés à part³⁶. Si le geste était envisagé avec plus de tolérance, la souillure qui accompagnait cette mort particulièrement impure³⁷ ne s'en trouva pas pour autant amoindrie.

I. 3) Le cas des suicidés Spartiates

Bien que l'on ait pu l'imaginer, le suicide n'est pas absent à Sparte. Un article relativement récent d'E. David s'y consacre³⁸ et expose le cas de Lacédémoniens, peu nombreux il est vrai³⁹, ayant mis fin à leurs jours et dont l'Histoire a conservé le souvenir.

Dans son histoire de la Guerre du Péloponnèse, Thucydide n'évoque qu'un seul exemple spartiate de suicide, celui de Timokratès (II, 92, 3). En tant que conseiller naval, Timokratès jugea qu'il avait commis des erreurs. C'est pour cela qu'en octobre 429, date de la semi-victoire navale de Phormion à Naupacte, alors qu'il se trouvait à bord du vaisseau de Leucas, en train de couler, il se tua au moyen de sa propre épée et son cadavre tomba dans la rade. Qu'en a-t-on fait ensuite ? Thucydide précise simplement que, selon la convention adoptée en cas de fin de conflit, les deux camps eurent la possibilité de ramasser les corps des leurs. Nous pouvons donc penser que Timokratès fut ensuite enterré avec les autres militaires morts au cours de cette bataille, sans que la façon de mourir n'entre en considération, puisque cette fin restait une fin digne – l'homme échappait ainsi au statut de prisonnier de guerre aux mains des Athéniens – et survenue sur le terrain. De plus, les tombes lacédémoniennes n'étant pas nominatives, nul possibilité de se servir de l'anonymat comme moyen punitif à l'encontre du suicidé en question.

³⁶ Voir p. 429.

³⁷ Dans l'*Odyssée*, Télémaque contrevient aux ordres d'Ulysse en décidant de faire mourir les servantes fautives non par le glaive, une mort pure (καθαρῶ θανάτῳ), mais par la pendaison, une façon de mourir par extension impure et la plus pitoyable de toutes (οἰκτιστὰ θάνοιεν) – Hom., *Od.* XXII, 462 et 472.

³⁸ DAVID 2004.

³⁹ Comme le fait remarquer l'auteur de l'article en question, le fait que les commentateurs aient uniquement retenu des cas de suicides parmi les hommes de condition supérieure (*Spartiatai* / *homoioi*) n'implique pas forcément qu'au sein des classes les plus modestes (*tresantes* et *hypomeiones*) il n'y ait pas eu de cas – DAVID 2004, p. 27.

Pantitès, dont nous parle brièvement Hérodote (VII, 232), constitue un tout autre cas. Celui qui avait été député en Thessalie faisait partie des trois-cents hoplites spartiates envoyés se battre aux Thermopyles, en 480 av. J.-C. Ayant survécu au massacre de la plupart de ses compagnons d'armes, une fois rentré chez lui Pantitès se suicida pour échapper au déshonneur. Il est cependant surprenant de constater qu'il choisit de mettre fin à ses jours en se pendant (ἀπάγξασθαι). La pendaison qui, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce chapitre, est un *modus moriendi* bien d'avantage féminin et souvent lié à la condamnation à mort. Pour peu que ce soit la réelle façon dont est mort Pantitès⁴⁰, à nouveau rien n'est dit concernant le traitement de son cadavre.

D'autres Spartiates ce sont aussi donné la mort, mais d'une façon plus lente : en se laissant mourir de faim. Parmi eux l'on peut citer Gylippos qui, après la Guerre du Péloponnèse, se rendit coupable de vol d'argent public et fut condamné à mort. La sentence fut prononcée en son absence, puisqu'il avait déjà fui Sparte, mais Poséidonios⁴¹ rapporte que dans son exil, il mourut en se privant volontairement de nourriture. Il en va de même pour Antalkidas qui, quelques années après la bataille de Leuctres (367 av. J.-C.), échoua dans une mission diplomatique auprès des Perses. Lui aussi se laissa mourir de faim pour échapper aux représailles et à ses ennemis (Plut., *Artax.* XXIV).

Comme pour les personnages déjà cités, les sources s'arrêtent là où commence notre intérêt profond, en ne nous parlant pas des funérailles de ces célèbres suicidés. Le recours à la privation de nourriture était cependant déjà connu dans l'histoire de Sparte et concernait un personnage des plus nobles, puisque l'on raconte que le législateur Lycurgue décida de mourir de cette même façon (Plut., *Lyc.* XLIII, 8). Si les auteurs ne s'accordent pas sur le lieu de sa mort (Cyrrha ou la Crète), Aristocratès dit que son corps fut brûlé et ses cendres répandues dans la mer, selon sa volonté (Plut., *Lyc.* XLVI, 10). Mais l'histoire de Lycurgue, éloignée de notre période chronologique de référence, relevant avant tout du mythe et pétrie de symbolique politique, ne saurait suffire à nous permettre d'affirmer que les dernières volontés des suicidés étaient respectées et qu'on les considérait comme tous les autres défunts.

Une ultime histoire illustrera le type de mort volontaire le plus courant chez les Lacédémoniens, celle que l'on peut qualifier de « suicide héroïque » ou, selon la classification d'E. Durkheim, de suicide « altruiste »⁴². On pense bien évidemment à tous les hoplites qui, acculés aux Thermopyles, luttèrent avec courage jusqu'au bout, sachant pourtant l'issue fatale irrémédiable qui les attendait. On trouve dans les *Helléniques* (IV, 8, 37-39) un autre de ces

⁴⁰ Car faire passer ce moyen de mourir plutôt déshonorant à la postérité a pu faire partie de la campagne de dérision lancée à l'encontre du soldat survivant – DAVID 2004, p. 34.

⁴¹ D'après Athénée, 233f-234a.

⁴² DURKHEIM 2004¹², p. 233 et s.

exemples de bravoure. Xénophon y raconte les derniers instants du navarque Anaxibios (389 av. J.-C.). Pris dans une embuscade commanditée par le stratège athénien Iphikratès, sentant qu'il n'y avait aucun espoir de salut, Anaxibios dit à ses hommes :

« Soldats, pour moi, c'est ici que mon devoir est de mourir (ἄνδρες, ἐμοὶ μὲν ἐνθάδε καλὸν ἀποθανεῖν) ; vous, n'attendez pas le choc de l'ennemi, et hâtez-vous de vous mettre en sûreté »⁴³.

Son mignon et une douzaine d'harmostes se joignirent tout de même à son sacrifice, ce qui ne constitue pas la majorité des troupes d'Anaxibios, comme le fait remarquer E. David⁴⁴. Les Spartiates n'ont désormais « plus pour idéal commun de mourir pour la patrie »⁴⁵.

On peut tout de même se dire qu'avant que ne décline cet idéal, la position de Sparte par rapport au suicide devait être, si ce n'est positive, des plus ambiguës. En effet, si nous mettons bien entendu de côté les cas de Pantités, dont le façon de mourir pose problème, ainsi que celui de Gylippos, qui se rendit coupable de vol, comment punir *post mortem* ceux qui ont préféré s'éliminer physiquement parce qu'ils avaient commis des erreurs et ceux qui sont restés coûte que coûte sur le champ de bataille en sachant absolument qu'ils couraient à leur perte, mais fiers de mourir au nom de leur patrie.

En l'absence de sources nous renseignant au sujet des funérailles de tous ces hommes morts par suicide et par sacrifice, on ne peut donc que supposer le sort qu'eux-mêmes et leurs familles connurent après leur décès.

II. Les criminels : la privation de sépulture comme châtiment suprême ?

Si les dispositions funéraires pour les suicidés étaient particulières, les criminels, condamnés ou non à mort, pouvaient fréquemment se voir, eux, touchés par la plus atroce des condamnations : la privation de sépulture proprement dite, sans conditions. C'est ce que l'on croit déceler chez Xénophon, par exemple. Celui-ci évoque une loi, dans les *Helléniques* (I, 7, 22), qui stipule pour les traîtres et les sacrilèges :

« si quelqu'un trahit (προδιδῶν) la cité ou dérobe (κλέπτῃ) des objets consacrés, et si, après jugement devant le tribunal, il est condamné, il n'est pas enterré (μὴ ταφῆναι) en Attique et ses biens sont confisqués (δημόσια εἶναι) »⁴⁶.

Mais nous reviendrons sur la privation de sépulture avec d'autres exemples.

⁴³ Trad. J. Hatzfeld, 1948, p. 59.

⁴⁴ DAVID 2004, p. 28.

⁴⁵ LEVY 2003, p. 274.

⁴⁶ Trad. J. Hatzfeld, 1966 (5^{ème} éd.), p. 64.

Notons en revanche que la confiscation des biens vaut pour les cas de suicide tels que nous les décrit Aristote, tout comme pour les cas de condamnation à mort⁴⁷.

Quelles étaient donc les catégories de crime considérées comme les pires qui soient et pour quelles raisons pouvait-on en arriver à être condamné à mort dans l'Antiquité ? Souvent pour des raisons politiques, bien entendu, mais également pour des raisons plus privées, suivant que l'on soit jugé pour trahison, sacrilège, impiété, vol qualifié, assassinat, adultère ou encore sorcellerie. Mais avant de parler du mode d'ensevelissement de ces condamnés, il conviendrait de nous pencher un instant sur les divers châtiments infligés aux individus coupables, certains induisant logiquement la privation de sépulture.

II. 1) La mort par absorption de ciguë ou le « suicide toléré »

Lorsque nous songeons à la condamnation à mort dans l'Antiquité, c'est souvent l'exemple de Socrate qui nous vient à l'esprit. Le philosophe fut condamné pour impiété et corruption de la jeunesse. En 399 av. J.-C., il mourut après avoir absorbé de la ciguë dans sa cellule. Ce poison était, en effet, l'un des moyens les plus efficaces et les plus rapides d'entraîner la mort à cette époque. La ciguë ou le *kôneion* (*conium maculatum*)⁴⁸, l'une de ses variétés, provenaient des plantes du même nom dont on broyait vraisemblablement les fruits⁴⁹ pour concocter le fameux poison⁵⁰. On pouvait trouver cette plante en Attique, cependant que celle-ci n'était pas la région où la ciguë était la plus répandue, ni de la variété la plus appréciée⁵¹. Si nous avons commencé par parler de ce mode d'exécution-ci, bien qu'il n'en soit pas réellement un⁵² et qu'il pose beaucoup de questions, c'est en raison de sa popularité.

En réalité, la mort par absorption de ciguë n'intervient pourtant pas avant la fin du V^e s. av. J.-C., à Athènes, si l'on met de côté l'exemple des Ioulites devenus âgés dont nous avons parlé plus haut, car nous ne considérons pas ce cas comme relevant de la même catégorie, puisque la mort par le poison à Kéos consistait bien davantage en une habitude plus qu'en une disposition légale ou un mode d'exécution. C'est la raison pour laquelle nous écartons également l'allusion d'Aristophane (*Grenouilles*, 1050-1051), en 405 av. J.-C., à des femmes

⁴⁷ ECK 2012, p. 289.

⁴⁸ Les deux termes se retrouvent alternativement chez les auteurs anciens, cependant que l'on retient généralement celui de « ciguë » seulement, que les commentateurs emploient de façon générique, par commodité.

⁴⁹ GLOTZ 1900, s.v. « Kôneion », in *DA* III/1, p. 861 (d'ap. Théophraste, *Histoire des plantes* IX, 9).

⁵⁰ Notons que la ciguë fut aussi prescrite à l'occasion pour des cas d'inflammations oculaires, mais uniquement en usage externe – cf. CANTARELLA 2000, p. 96, se référant aux prescriptions d'Hippocrate et de Galien. Sa tige, crue ou cuite, était même comestible – cf. GLOTZ 1900, s.v. « Kôneion », in *DA* III/1, p. 860.

⁵¹ Les variétés les plus appréciées provenaient de Crète, de Chios et surtout de Laconie – cf. CANTARELLA 2000, p. 96.

⁵² « L'empoisonnement ne constitue pas, à proprement parler, un mode d'exécution, mais (...) il faut le concevoir comme un suicide par tolérance, d'ailleurs réglementé » – cf. GERNET 1968, p. 308, se référant lui-même à GLOTZ 1900, s.v. « Kôneion », in *DA* III/1, p. 863.

se tuant au moyen de la ciguë et la tentative de datation de ce « moyen d'exécution ». Nous allons en cela à l'encontre de J. B. Bonner⁵³, qui pense que la description des effets du poison en question dans un autre passage de la pièce (124-126) induit son introduction dans la sphère publique déjà bien avant la date de 405 av. J.-C., plutôt qu'un usage dans la sphère privée seule. Il n'est en effet pas impossible que des personnes se soient suicidées avec l'assistance de leurs proches, auxquels elles ont pu confier leur ressenti, ou que des traités naturalistes expliquant la façon d'agir de la plante aient déjà existé à cette époque. Il faut certes que le procédé ait eu une résonance pour le public de la pièce, mais il ne nous semble pas suffisant d'évoquer cet exemple pour isoler une date précise d'apparition de ce mode d'exécution dans la sphère publique, au sens d'étatique.

Pour en revenir aux Ioumites, ceux-ci se suicidaient pour ne pas subir les affres de la vieillesse et éventuellement ne pas être un poids pour la cité. Ceux dont nous parlons désormais étaient des condamnés à mort, mais auxquels l'on accordait une mort plus « douce » et non infligée en public, un « suicide toléré »⁵⁴ en lieu et place d'un réel mode d'exécution légal. Cette façon de mourir intervint pour la première fois, au niveau de l'état, sous le régime des Trente⁵⁵. Elle était réservée à une partie des condamnés – criminels politiques et impies – dans la zone circonscrite d'Athènes et à partir de la fin du V^e s. avant notre ère seulement. Elle semble donc bien s'apparenter à une mort de « privilégiés » et la prise en compte des remarques d'E. Cantarella sur le prix des doses de ciguë achèveront de nous en convaincre. Nous l'avons dit plus haut, la ciguë n'était que peu courante en Attique, d'où un prix de vente particulièrement élevé. La dose coûtait douze drachmes au temps de Phocion (402-318 av. J.-C.) soit, approximativement, l'équivalent de la consommation en grain « d'un homme pour quatre mois, d'une femme pour six mois et d'un enfant pour presque un an »⁵⁶. L'état n'aurait sans doute pas pu payer ces doses de poison aux condamnés – sachant en plus qu'une seule dose ne suffisait pas dans certains cas – qui devaient vraisemblablement les acheter aux bourreaux. Un « suicide par tolérance » certes, mais une tolérance qui ne s'étendait qu'à un petit nombre, notamment aux intellectuels comme Socrate, auxquels on permettait de mourir de façon plus digne et plus rapide, le secret et la vélocité du procédé ne relevant pas que d'un « privilège social » accordé à ces condamnés loin d'être des malfaiteurs de bas étage, mais d'un mode de fonctionnement plus arrangeant pour l'état également. De plus, il semble que tout aussi discrètement et exceptionnellement, on remettait ensuite les corps de ces condamnés

⁵³ BONNER 1973², p. 299.

⁵⁴ Cf. *supra*, p. 434, n. 52.

⁵⁵ GLOTZ 1900, s.v. « Kôneion », in *DA* III/1, p. 863.

⁵⁶ CANTARELLA 2000, p. 101 et 102 (dont n. 2).

particuliers à leurs familles⁵⁷. Le privilège ne s'arrêtait donc pas au mode d'exécution, mais s'appliquait aussi pour le cadavre. Les hommes politiques et les intellectuels qui furent contraints de boire la ciguë (ou le *kôneion*) étaient des personnages très estimés de leurs vivants et, en dépit de la condamnation qu'ils s'étaient vu infliger, le restaient logiquement dans la mort. On peut lire dans le *Phédon* de Platon (115D) toute une discussion à propos de ce qui sera fait du corps de Socrate après sa mort, et aucune particularité ne transparaît le concernant, ses amis pourront inhumer ou brûler son cadavre pareillement à celui de n'importe quel autre citoyen⁵⁸. La dernière mort par la ciguë dans le contexte étatique démocratique d'Athènes serait intervenue en 318 av. J.-C. et aurait justement concerné le stratège Phocion⁵⁹, précédemment cité. Cette première catégorie échappe donc à la thématique des défunts privés de sépulture ou pour lesquels les rites funéraires divergent.

II. 2) Les précipités du *Barathron-Orygma* et du *Kaiadas*

Ceux qui s'étaient rendus coupables de crimes politiques purent aussi, à partir du milieu du V^e s. avant notre ère⁶⁰, être condamnés à un supplice bien différent : la mort par précipitation. Y font référence dans les textes les verbes *rhipsai* et *othein*⁶¹. Il y eut au cours de l'histoire des traîtres et des sacrilèges précipités dans la mer (*katapontismos*), tandis que d'autres le furent depuis des rochers ou des falaises. Ce second mode de précipitation, en ce qui concerne Athènes⁶², était accompli dans un précipice connu sous le nom de *Barathron*. C'est un endroit que mentionne Xénophon au moment de parler du décret de Cannonos (*Hell.* I, 7, 20), par exemple, et sans doute aussi celui dont parle Plutarque (*Them.*, 22, 2) et que nous avons évoqué dans le cadre du dépôt des cordes et des vêtements des suicidés par pendaison⁶³. Ce débat n'est pas vraiment le nôtre, mais il semble que le *Barathron* ait pu changer d'endroit avec le temps⁶⁴, ou tout du moins que le dernier connu ait finalement été abandonné vers la fin du V^e s., parallèlement à la disparition du mot lui-même chez les auteurs⁶⁵. Mais la mort par précipitation ne cessa sans doute pas pour autant après cela et chez quelques auteurs postérieurs le mot *Barathron* ne disparut pas complètement, en raison de sa popularité

⁵⁷ GERNET 1968, p. 312 (d'après Lysias XII, 18 et XIX, 7 notamment).

⁵⁸ D'après la trad. de L. Robin 1963 (8^{ème} éd.), p. 98.

⁵⁹ ALLEN 2000, p. 235 (d'après Plutarque, *Vie de Phocion*, 36 et s.).

⁶⁰ D'après le décret d'un certain Cannonos, mais dont on ne connaît pas la date exacte – cf. CANTARELLA 2000, p. 86 et n. 1.

⁶¹ ALLEN 2000, p. 207.

⁶² En ce qui concerne le Péloponnèse, on connaît des roches d'où l'on précipitait les personnes sacrilèges à proximité des sanctuaires de Delphes et d'Olympie au moins – cf. GERNET 1984, p. 11.

⁶³ Voir *supra*, p. 6.

⁶⁴ Il est cependant communément admis qu'il se trouvait dans le dème de Kériadès – voir CAILLEMER 1877, s.v. « Barathron », in *DA* I/1, p. 667.

⁶⁵ Quelques-uns (Hérodote, Xénophon, Aristophane, Platon et Plutarque) l'utiliseront encore par la suite, mais en référence à d'anciens événements – cf. CANTARELLA 2000, p. 92 et n. 1 pour les références précises.

probablement, qui devait encore servir de terme générique pour rappeler le supplice en question aux générations postérieures. Le vocable le plus utilisé à partir du IV^e s. av. J.-C. fut pourtant celui d'*Orygma*, qui aurait été, selon D. S. Allen, un gouffre artificiel, situé entre la porte du Pirée et la zone Nord des Longs Murs, tandis que le *Barathron* aurait été un abîme naturel, situé plus loin au Nord-Ouest, vers le Mont Parnès, et qui aurait accueilli les corps des individus expulsés hors de l'Attique⁶⁶ (ANNEXE III). Il est donc possible que des individus aient été précipités ou des cadavres simplement déposés selon la cavité et l'époque concernées. Précisons encore que de tous les modes d'exécution, la précipitation est la seule à laisser la destinée s'en mêler, au sens où si un individu réchappait du saut fatal, on considérerait cet état de fait comme un signe des divinités, lesquelles pouvaient ne pas accepter la mort de certains condamnés. Nous pourrions dire que de telles exécutions s'apparentaient à des ordalies⁶⁷, pour utiliser un terme popularisé en Europe au Moyen Âge. Quoi qu'il en soit, nous pouvons affirmer sans trop de problème que la précipitation au sens large induisait la privation de sépulture. Les corps des traîtres de la cité et des hauts sacrilèges n'étaient pas récupérés par la suite, ils étaient sans aucun doute laissés au fond des falaises, des fosses et des mers ; de même pour les cadavres bannis de la cité, que l'on s'est contentés de déposer dans ce type de gouffres.

Avant de passer à d'autres types de condamnations, revenons encore sur l'hypothèse de D. S. Allen, selon laquelle le plus lointain des gouffres ayant servi à la précipitation aurait accueilli les corps des individus expulsés hors de l'Attique. En effet, d'un point de vue général, certaines personnes jugées coupables et condamnées au bannissement ou directement à mort, se voyaient interdire un territoire plus ou moins vaste car, comme l'écrit H. Helmis en parlant des mesures prises dans le cadre du décret d'Aristotélès (377 av. J.-C.), « l'étendue de l'interdiction sépulcrale varie ainsi en fonction de l'étendue du rayonnement politique d'Athènes »⁶⁸. Peu importait que les corps des malfaiteurs souillent le sol, tant qu'il n'était pas celui du territoire de la cité.

A Sparte aussi, il existait un équivalent de *Barathron*, que l'on nommait *Kaiadas* (*Céadas*). On précipitait dans ce gouffre du Mont Taygète les condamnés à mort dans les temps anciens, comme par exemple au VII^e s. av. J.-C. le messénien Aristomène et ses compagnons de forfait, d'après Pausanias (IV, 18). Plus tard en revanche, le *Kaiadas* servit uniquement à recueillir les corps des personnes mises à mort auparavant par étouffement⁶⁹. Le mot que l'on retrouve dans les textes est en effet celui d' « ἀποπνίγοντες », qui ne permet pas de dire si

⁶⁶ ALLEN 2000, p. 218 et s.

⁶⁷ GERNET 1984, p. 11.

⁶⁸ HELMIS 2005, p. 263.

⁶⁹ BONNER et SMITH 1942, p. 125.

les criminels étaient étranglés ou pendus, ni où on leur faisait subir ce sort. Pourtant, comme le faisaient déjà remarquer R. J. Bonner et G. Smith dans un article de 1942⁷⁰, si l'on prend connaissance des derniers instants du roi Agis IV de Sparte, survenus au milieu du III^e s. av. J.-C. et racontés par Plutarque (*Agis* XX, 4), tout porte à croire que les condamnés étaient préalablement tués par pendaison dans une cellule spéciale de la prison de Sparte avant d'être amenés au *Kaiadas*. La grotte karstique découverte en 1983 à l'Ouest du village de Trypi correspond sans doute à ce lieu antique de condamnation, puisqu'une couche d'ossements humains épaisse de plus de trois mètres en tapissait le fond (ANNEXE IV)⁷¹.

II. 3) Autres cas de privation de sépulture

Les traîtres politiques n'étaient pas les seuls à être privés de sépulture, les meurtriers aussi pouvaient connaître le même sort. Assassiner quelqu'un était un acte odieux, cependant que tuer un membre de sa propre famille était le plus terrifiant des meurtres, du moins d'après le sort qui leur était soi-disant réservé et que nous rapporte Platon (*Leg.* IX, 873b) :

« {les magistrats} le porteront hors des frontières du territoire et le laisseront dehors, sans sépulture (ἄταφον), conformément à la loi »⁷².

Nous noterons que l'expression « le laisseront dehors » dans cet extrait ne traduit pas la plus grande violence du terme d'origine, « ἐκβαλλόντων » et ce que nous lisons peu avant, dans le même passage du texte, s'accorde bien avec cette idée, à savoir que le corps nu de l'individu, avant d'être abandonné ainsi, sera auparavant déposé à un carrefour et que les magistrats le lapideront (λίθον ἕκαστος φέρων, ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ νεκροῦ βάλλων) pour purifier la cité de la souillure engendrée. Cette pratique peut nous paraître étrange à l'heure actuelle, mais nous n'avons plus aujourd'hui, du moins en Occident, les mêmes opinions ni au sujet de la souillure, ni au sujet des remèdes pour s'en débarrasser. La lapidation est à envisager avant tout comme un geste profondément symbolique⁷³ et, ainsi que l'écrivait L. Gernet, « comme une libération purificatoire du groupe parmi lequel la responsabilité d'un nouveau sang versé se dilue parfois et s'évanouit »⁷⁴ ; une conception valable dans la religion comme elle se concevait dans l'Antiquité.

Dans certains des cas de sacrilèges, mais surtout en ce qui concernait les pratiques d'envoûtement ou de sorcellerie, la privation de sépulture et l'abandon du corps hors des

⁷⁰ BONNER et SMITH 1942, p. 125-126.

⁷¹ Ossements appartenant à des squelettes entiers – cf. TOUCHAIS 1985, p. 780.

⁷² Trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 127.

⁷³ GRAS 1984, p. 8 ; « qu'il soit ou non tué par les pierres lancées {l'individu} est mort pour la cité, comme l'ostracisé » (*idem*, p. 87).

⁷⁴ GERNET 1968, p. 326.

frontières du territoire s'appliquaient également, mais seulement après une peine d'emprisonnement à vie (Plat., *Leg.* IX, 909c). Il est difficile de ne pas voir à nouveau ici un témoignage de l'idéal platonicien plutôt qu'une réalité juridique. En effet, l'on sait qu'en Grèce antique, contrairement à ce qui se passe de nos jours, le recours à la prison constituait une punition des plus rares⁷⁵ et, par là même, sans doute pas de longue durée. Peut-être qu'un passage en prison servait à « guérir » ce type d'hérétique de leurs mauvais penchants, de leurs discours allant à l'encontre de la religion officielle ? Peut-être que ceux d'entre eux s'étant repentis étaient ensuite relâchés, tandis que ceux qui persistaient dans leurs croyances finissaient pas être tués après un certain temps ?⁷⁶

Signalons aussi que, dans le contexte militaire, la privation de sépulture pour les corps des ennemis capturés et mis à mort sans jugement⁷⁷ relevait sans doute d'un ultime acte de destruction, d'une volonté de domination absolue d'un camp envers un autre. Athènes fit cependant preuve de moins de rancune, de plus de dignité en érigeant en 403 av. J.-C. un monument pour les défunts d'une cité mainte fois concurrente, mais qui venait de jouer le rôle d'alliée pour mettre fin au régime des Trente : le *polyandreion* des Lacédémoniens au *Démotion Sèma* (Xen. *Hell.* II, 4, 33). Leur mémoire méritait grandement d'être honorée car, comme l'écrivit Lysias dans son *Epitaphios* :

« ils ont rendu sa grandeur à notre ville abaissée, ils ont fait succéder la concorde à la désunion et relevé nos murs abattus »⁷⁸.

Il est enfin très surprenant de constater qu'une fois inhumés, les morts n'étaient pas pour autant sûrs d'être laissés en paix, puisqu'ils pouvaient être jugés *post mortem* comme des traîtres ou des gens ayant attiré l'opprobre sur la patrie. Il arrivait donc que l'on passe outre les rites funéraires préalablement accomplis. Ces personnes avaient dans un premier temps obtenu d'être traitées comme avait le droit de l'être tout honnête citoyen, puis on leur retirait cet avantage. Nous pouvons citer entre autres exemples, à la suite d'H. Helmis⁷⁹, celui de l'oligarque Phrynichos. Cet homme, après son assassinat par les démocrates, sera déclaré traître à l'issue d'un procès posthume. C'est l'orateur Lycurgue qui nous rapporte la sentence, dans le *Contre Léocrate* (115) :

« on déterra les ossements du traître (προδότου) et on les jeta hors de l'Attique »⁸⁰.

⁷⁵ DEBRUNNER HALL 1996, p. 78.

⁷⁶ Voir l'analyse de SAUNDERS 1996 (p. 95) sur ces hérétiques possiblement « récupérables ».

⁷⁷ ALLEN 2000, p. 216-217.

⁷⁸ Trad. L. Gernet et M. Bizos, 1974 (7^{ème} éd.), p. 59.

⁷⁹ HELMIS 2005, p. 264.

⁸⁰ Trad. F. Dürnbach 1956 (2^{ème} éd.), p. 72-73.

Précisons que quiconque avait pris la défense du mort pendant le procès était châtié lui aussi de la même façon, considéré comme trahissant la patrie à son tour, car

« prendre la défense des coupables, c'est la preuve que l'on serait capable de s'associer à leurs crimes » (138)⁸¹.

On trouve un épisode similaire chez Plutarque (*Vie de Solon*, XII, 4), lorsque furent jugés les complices de Kylon, au temps de l'archonte Mégaklès. Les vivants furent bannis, tandis qu'

« on déterra les cadavres de ceux qui étaient morts (τῶν δ' ἀποθανόντων τοὺς νεκροὺς ἀνορύξαντες) et on les jeta au delà des frontières (ὑπὲρ τοὺς ὅρους) »⁸².

En revanche, de quoi avaient bien pu se rendre coupables, à la fin de la période hellénistique⁸³, les personnes dont les squelettes ont été découverts dans la maison de Fourni, au Sud de l'île de Délos⁸⁴ ? Les analyses indiquent, en effet, que les deux individus avaient été exposés, l'un étant de plus réduit à un hémi-corps droit⁸⁵ et l'autre ayant été décapité⁸⁶ ou en ayant du moins l'aspect⁸⁷ (**ANNEXE LXVIII**). Loin de finir dans une fosse « officielle » où étaient précipités les cadavres des personnes coupables, ils furent jetés dans un espace colmaté (*bothros*) sous une cour en terre battue, adossé aux latrines principale de la maison⁸⁸. Si leur mort violente a pu faire penser au premier abord que ces cadavres étaient ceux de personnes du sexe masculin, l'examen⁸⁹ des os coxaux a révélé en réalité des critères très nettement féminins pour les deux cadavres⁹⁰. La présence de clous, notamment, implique d'autres remarques quant à leur châtement, que nous prendrons en compte ci-après. Notre question de départ reste pour autant toujours sans réponse. Pourquoi un tel traitement ? L'hypothèse privilégiée avant le dernier réexamen, qui a permis de dater les ossements au ¹⁴C entre 390 et 180 avant notre ère, était de les voir comme des gens capturés par les Déliens après les attaques lancées sur l'île par Mithridate⁹¹. En tant que femmes, elles ont pu être punies pour des actes de sorcellerie, de piraterie ou de profanation dans le cadre d'un sanctuaire délien ou d'une communauté privée, comme le souligne Ph. Charlier, bien que

⁸¹ Trad. F. Dürrbach 1956 (2^{ème} éd.), p. 80-81.

⁸² Trad. R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux 1961, p. 22.

⁸³ Nous nous basons sur la référence faite à l'invasion de Mithridate in BRUNEAU et al. 1996, p. 84, parmi les hypothèses présentées, et qui est à situer en 88 avant notre ère.

⁸⁴ Pour une description très précise de l'état et de la disposition des deux squelettes, voir CHARLIER 2009, p. 153-154.

⁸⁵ CHARLIER 2009, p. 150.

⁸⁶ BRUNEAU et al. 1996, p. 84.

⁸⁷ CHARLIER 2009, p. 150.

⁸⁸ CHARLIER 2009, p. 150.

⁸⁹ Un réexamen récent a été mené par Philippe Charlier, assisté de Dominique Mulliez, (directeur de l'Ecole française d'Athènes de 2002 à 2011), de M. Hadjidakis (directeur du musée archéologique de Délos) et de l'Ephorie des antiquités de Mykonos.

⁹⁰ CHARLIER 2009, p. 154-155.

⁹¹ CHARLIER 2009, p. 156.

dans le cas d'une impiété la défenestration ait été le moyen communément utilisé de mise à mort⁹². Enfin, on ne peut mettre de côté l'idée d'un châtiment suspect et, quoi qu'il en soit, ce cas constituait une violation de la loi car, rappelons-le, l'interdiction de mourir et d'être enseveli à Délos avait cours depuis la fin du V^e s. av. J.-C.

Qui dit privation de sépulture, dit donc absence de monument funéraire, mais il serait bon de faire encore une remarque. H. Helmis cite un texte législatif instructif à ce propos⁹³. Celui-ci est daté de l'époque hellénistique (III^e s. avant notre ère) et provient de la cité de Nisyros, dans le Dodécanèse⁹⁴. L'inscription est relative à une interdiction d'inhumer, dont on ne sait à qui elle s'adressait exactement, mais qui indique que non seulement une amende sera donnée à quiconque bravera l'interdiction, mais surtout que le coupable se devra de déterrer le cadavre et de détruire la stèle funéraire dont le défunt aura été gratifié.

II. 4) Le supplice particulier de l'*apotympanismos*

Ce tour d'horizon des châtiments ne serait pas complet sans la mention d'une peine capitale des plus surprenantes et des plus terribles : l'« ἀποτυμπανισμός ». Elle consistait à maintenir le condamné accroché à un poteau de bois, nu, les mains, les pieds et la mâchoire inférieure enserrés dans des éléments métalliques⁹⁵. Il restait ainsi jusqu'à ce que mort s'en suive, exposé honteusement à la vue de tous, puisque les poteaux de bois étaient placés aux portes de la cité, ce que fait remarquer E. Cantarella⁹⁶ en s'appuyant sur le passage suivant de la *Rhétorique* d'Aristote (II, 6, 1385a) :

« Quant [*sic*] nous devons être vus et vivre avec des témoins de nos actes, nous sommes plus portés à la honte. C'est ce qui fit dire au poète Antiphon allant subir le supplice du bâton auquel l'avait condamné Denys, et voyant ceux qui devaient mourir avec lui se couvrir le visage en passant la porte de la ville : 'Pourquoi vous couvrir ? Craignez-vous donc qu'un de ces badauds vous voie demain ?' »⁹⁷.

Ce supplice, proche de la crucifixion mais d'une durée encore plus insoutenable, fut pratiqué à Athènes à l'époque classique et jusqu'à la fin du IV^e siècle avant notre ère⁹⁸. La catégorie de personnes concernée semble avoir été celle de certains traîtres, des « malfaiteurs » (*kakourgoi*) pris en flagrant délit, certains voleurs (dont les *lopodytai*), les trafiquants d'esclaves (*andrapodistai*), certains meurtriers et enfin certaines personnes coupables

⁹² CHARLIER 2009, p. 159.

⁹³ HELMIS 2005, p. 263 – d'après *Sylloge inscriptionum graecarum*³ 1220.

⁹⁴ Voir FRISONE 2000, p. 155 et s.

⁹⁵ GERNET 1968, p. 305 ; CANTARELLA 2000, p. 36.

⁹⁶ CANTARELLA 2000, p. 39.

⁹⁷ Trad. M. Dufour, 1967 (3^e éd.), p. 79-80.

⁹⁸ GERNET 1968, p. 306.

d'adultère (*moichoi*)⁹⁹. Mais la pratique ne devait pas être des plus courantes pour les citoyens malgré tout, puisque les sources athéniennes ne mentionnent que cinq exécutions de ce type les concernant¹⁰⁰. Citoyens ou non, on peut cependant penser qu'une fois arrivés au terme de leur agonie, les corps de ces suppliciés étaient traités sans aucun égard, jetés dans le *Barathron* ou abandonnés loin de la cité. L'étude menée au début du XX^e s. par l'archéologue M. Kéramopoullos et que L. Gernet rapporte dans la *Revue des Etudes Grecques*, tome 37 (1924)¹⁰¹, permet de nuancer le propos. M. Kéramopoullos y soulignait l'importance des fouilles d'une nécropole, menées en deux temps – 1911 et 1915 – près du Pirée, sur le site de l'ancien Phalère. L'un des tombeaux contenait des cadavres d'individus ayant sans aucun doute subi l'*apotympanismos*, puisque des empiècements en fer enserraient encore leur poignets, leurs chevilles et leur cou¹⁰². Les dix-sept corps retrouvés ensemble – et dont M. Kéramopoullos a avancé l'hypothèse qu'ils étaient ceux d'un groupe de pirates¹⁰³, lesquels rentrent justement dans la catégorie des « malfaiteurs » (*kakourgoi*) – n'avaient donc en rien été préparés et nettoyés, et aucun objet ne les accompagnait, mais ils avaient été inhumés malgré tout. Cela paraît étonnant, cependant il se peut soit que la grande subtilité de la déclinaison des peines et les apparentes contradictions du système pénal grec nous échappent¹⁰⁴, soit que le nombre élevé des cadavres ait compliqué l'entreprise et poussé les autorités à certains compromis. Notons encore que la céramique retrouvée dans les tombes à proximité mène à dater celles-ci du VII^e s. av. J.-C.¹⁰⁵, ce qui nous renseigne sur l'ancienneté de la pratique, en rien inventée à l'époque classique.

Au vu d'empiècements en fer retrouvés dans des tombes hors de l'Attique, il est légitime de se demander si l'*apotympanismos* ou des châtiments approchants n'ont pas été utilisés dans d'autres régions grecques également, où l'on a de même enterré les suppliciés par la suite. Ainsi, le Musée de Polygoros en Chalcidique expose des tenons en fer en provenance de tombes d'Akanthos, datées de l'époque hellénistique cette fois (ANNEXE-V). L'hypothèse les concernant est pour l'instant que ces tombes auraient été celles de prisonniers, voire de personnes handicapées mentales¹⁰⁶, mais il ne faudrait pas écarter non plus la piste des suppliciés.

⁹⁹ CANTARELLA 2000, p. 36-38.

¹⁰⁰ ALLEN 2000, p. 215.

¹⁰¹ Repris in GERNET 1968, p. 302.

¹⁰² GERNET 1968, p. 304 ; CANTARELLA 2000, p. 36.

¹⁰³ Cf. GERNET 1968, p. 317.

¹⁰⁴ GERNET 1968, p. 329.

¹⁰⁵ GERNET 1968, p. 303.

¹⁰⁶ Je remercie Irini Papaikonomou d'avoir porté à ma connaissance cette découverte et de m'avoir permis d'exploiter ses clichés personnels du Musée de Polygoros.

Bien qu'il faille se méfier des exagérations parsemant à l'occasion la littérature antique, ce procédé n'est pas sans rappeler celui attribué à Périclès, suite à l'expédition de Samos, et que cite Plutarque (*Per.* XXVIII, 2) :

« Périclès amena sur la place publique de Milet les triérarques et les soldats de marine des Samiens, les attacha pendant dix jours à des planches (σανίσι) et, alors qu'ils étaient déjà à moitié morts, donna l'ordre de les achever, en leur cassant la tête à coups de massue, puis fit jeter leurs corps sans sépulture (ἀκήδευτα τὰ σώματα) »¹⁰⁷.

Que ce soit le reflet de la vérité ou non concernant Périclès – ce dont on peut effectivement douter à l'instar de Plutarque, lequel voit une volonté de Douris de Samos, sa source première, de volontairement fausser la vérité pour dénigrer au plus haut point les Athéniens –, l'important est que ce passage témoigne lui aussi de la connaissance de l'*apotympanismos* ou de châtiments approchants au IV^e s. av. J.-C., ainsi que de la possibilité de laisser les cadavres sans sépulture, la plus extrême des punitions.

Les cadavres retrouvés à Fourni, dont nous avons parlé peu avant, ont également pu subir ce châtiment, d'après les données ostéo-archéologiques¹⁰⁸. La décapitation supposée de l'une des victimes pouvant s'expliquer comme une accélération donnée à ce lent processus de mort, la strangulation étant une autre alternative.

II. 5) Quelques criminels mythologiques

La mythologie charrie elle aussi sont lot de criminels et de rebelles à châtier tels que Tantale, Ixion, Sisyphe ou encore les Danaïdes. Point de rites ou de monuments funèbres, puisqu'ils sont en général directement jetés dans l'Hadès ou le Tartare.

Chez Sophocle, le récit prend cependant une autre tournure, en nous rappelant le cas de Polynice, frère d'Antigone, que le roi Créon considérerait comme un rebelle indigne d'être pleuré et enterré¹⁰⁹. Mais Antigone bravera la décision du roi en recouvrant le corps de Polynice d'un peu de poussière – simulacre du rite de l'inhumation –, ne pouvant supporter l'idée que le corps de son frère soit laissé en pâture aux animaux et en proie aux intempéries¹¹⁰. La courageuse sœur du jeune homme sera, elle, condamnée à être enterrée vivante. Elle devancera cependant la mort en se suicidant par pendaison. L'enterrement vivant

¹⁰⁷ Trad. R. Flacelière et E. Chambry, 1969 (2^{ème} éd.), p. 46.

¹⁰⁸ CHARLIER 2009, p. 160.

¹⁰⁹ Sophocle, *Antigone*, 194 et s. : « Etéocle est tombé en défendant sa ville (...) ; on l'ensevelira donc, lui, dans un tombeau ; on accomplira tous les rites qui doivent suivre un héros sous la terre. Son frère, en revanche, ce Polynice qui n'est rentré d'exil que pour mettre à feu et anéantir le pays de ses pères et les dieux de sa race, (...) j'ai solennellement interdit que personne lui accorde ni tombeau ni chant de deuil » (trad. P. Mazon, 2002⁷, p. 79).

¹¹⁰ Même si l'on peut considérer ce geste comme une métaphore poétique, très éloignée de la réalité, on peut lire que « even such symbolical burial is enough to avert the 'abomination' (ἄγος) » – cf. ROHDE 1987⁸, p. 163.

et la pendaison étaient justement les deux modes d'exécution généralement utilisés dans l'Antiquité grecque pour la mise à mort des femmes¹¹¹. La gent féminine dont nous n'avons pas expressément parlé, le discours antérieur valant avant tout pour les hommes, car les sources sont à leur sujet presque muettes¹¹². La mort de celles-ci n'est que peu explicitée car, comme l'écrit E. Cantarella : « En public, sous le regard de tous, mouraient (...) seulement les hommes »¹¹³.

Un dernier exemple trouvé dans les sources écrites mêle les deux cas envisagés, celui du suicide et celui de la condamnation à mort. Dans le *Contre Euboulidès* (70) – de l'homme politique et orateur athénien Démosthène – un homme supplie les juges de la sorte :

« Ne faites pas de moi un homme sans cité (ἄπολιν), ne m'enlevez pas tous ces parents et, d'un mot, ne me faites pas périr. Car, plutôt que de quitter les miens s'ils étaient impuissants à me sauver, je me tuerais (ἀποκτείναιμ' ἄν ἐμαυτόν) pour qu'au moins je puisse être

enseveli par eux dans la terre de mes pères

(ὥστ' ἐν τῇ πατρίδι γ' ὑπὸ τούτων ταφῆναι) »¹¹⁴.

Il semble donc bien que l'homme qui se suicide ait quoi qu'il en soit droit à une sépulture, même si anonyme ou non marquée, et à être enterré en présence de ses proches, comme le laissait déjà entendre Platon. En revanche l'expression « ὥστ' ἐν τῇ πατρίδι γ' ὑπὸ τούτων ταφῆναι » ne nous laisse pas deviner l'endroit exact où l'ensevelissement pouvait avoir lieu. Mais le caractère imprécis du propos pourrait justement plaider pour une sépulture éloignée de celle des autres membres de sa famille. Il serait enterré dans la patrie de ses pères mais plus loin et peut-être de manière anonyme.

III. Une iconographie muette ?

Les condamnations à mort, le *Barathron* et l'*Orygma* ne semblent pas avoir été représentés. Quant à l'iconographie du suicide, si elle n'est pas complètement absente du corpus grec¹¹⁵, elle ne nous apporte aucune information concernant les rites et les monuments funéraires, possiblement différents, dévolus aux suicidés et aux criminels.

¹¹¹ CANTARELLA 2000, p. 43.

¹¹² CANTARELLA 2000, p. 46.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ GERNET 1960, p. 34.

¹¹⁵ Cf. le motif bien connu du suicide d'Ajax justement, dont la plus ancienne apparition remonte vraisemblablement au début du VII^e s. av. J.-C. (CARPENTER 1997, p. 208).

Le fait que son suicide ait été représenté peut s'expliquer de deux façons au moins ; tout d'abord parce qu'il s'agit d'un épisode homérique et qu'à ce titre il relève d'un statut particulier, ensuite parce qu'Ajax accomplit ce geste non par lâcheté, mais pour une question d'honneur avant tout.

Nous pourrions conclure des seules sources écrites envisagées que mourir vaut en effet mieux que l'exil ou le déshonneur et que bénéficier d'une sépulture, même indistincte et éloignée, reste le plus important. La réalité nous force à nuancer le propos, puisque d'aucuns préférèrent l'exil à la mort. D'ailleurs, l'exil volontaire était même un droit tout à fait légal qu'avaient avant leur procès ou le verdict de celui-ci les accusés risquant la mort, comme le rappelle B. Eck¹¹⁶, à propos des affaires de meurtres portées devant l'Aréopage¹¹⁷. Suivant l'issue du procès, ceux-là gardaient sans doute l'espoir d'être un jour rappelés sur leur terre d'origine¹¹⁸ ou avaient seulement la volonté d'avoir la chance de poursuivre leur vie en un pays d'adoption. Parmi ceux qui choisirent cette option figurent Alcibiade ou encore Thémistocle. Ce dernier ayant d'abord été ostracisé puis, pendant son exil même, condamné à mort pour trahison (médisme)¹¹⁹. Il prit dès lors le parti de se réfugier à la cour d'Artaxerxès, en Asie Mineure, où il demeura jusqu'à la fin de sa vie¹²⁰. Les historiens et les biographes nous ont aussi rapporté les noms de nombreux Spartiates, de condition élevée, ayant pourtant fait le même choix. Parmi eux, et pour les époques qui nous concernent, Pléistoanax (Thc. V, 16, 3), Thibron (Xen., *Hell.* III, 1, 8), Lysanoridas (Plut., *Pel.* XIII, 3 ; *M.* 598f) ou encore Agésilas, son fils et Kléombrotos (Plut. *Agis* XII, 14 ; XVI, 3 ; XVIII, 1)¹²¹.

Le droit à la sépulture reste, lui, l'enjeu fondamental de l'idéologie funéraire grecque, que la tombe soit anonyme et placée aux confins du territoire, comme pour les suicidés, ou directement en terre étrangère dans le cas des ostracisés et des exilés volontaires.

En ce qui concerne les condamnés en mort, nous avons vu qu'on privait une majorité d'entre eux du droit à posséder un tombeau et une stèle commémorative, de bénéficier des mêmes rites funéraires que tout un chacun et leur corps étaient jetés dans des lieux précis dont on a conservé le nom dans les sources pour ce qui concerne l'Attique et Sparte. Cette mesure s'appliquait soit immédiatement, lorsqu'on les tuait suite au jugement, soit elle intervenait après une peine de prison. Plus que la condamnation à mort, c'est la privation de ces droits particuliers qui constitue le châtement suprême car, comme nous avons déjà pu l'évoquer, il est important d'ensevelir les corps pour des raisons de tradition, de bienséance et pour

¹¹⁶ D'après Dém., *Contre Aristocrate*, 69.

¹¹⁷ ECK 2012, p. 287. Cette situation entraînait elle aussi la confiscation des biens de l'individu en question (ECK 2012, p. 289).

¹¹⁸ L'homicide involontaire sur un citoyen impliquait par exemple un exil d'une durée limitée, sans confiscation des biens (ECK 2012, p. 289). On croit comprendre également que des arrangements aient pu avoir lieu dans les cas d'homicides, du moins involontaires, de métèques, étrangers ou esclaves n'appartenant pas à la personne sanctionnée, qui était en exil pour cette raison (ECK 2012, p. 289-290).

¹¹⁹ CARCOPINO 1935, p. 157 et s.

¹²⁰ Thuc. I, 135, 3 et I, 137.

¹²¹ Extraits d'une liste exhaustive des exilés spartiates in DAVID 2004, p. 36.

empêcher la souillure. Ne pas enterrer les pires condamnés à mort, en revanche, irait peut-être de pair avec l'idée que leur corps produirait moins de souillure à être jeté dans un coin plutôt qu'à être enseveli dans le périmètre de la patrie¹²². Leurs âmes elles-mêmes étaient dès lors condamnées, étaient « punies », puisque elles ne trouveraient logiquement pas le repos¹²³, les honneurs funèbres n'ayant pas été rendus. Cette idée de ne pas vouloir mettre en terre certains défunts se retrouve d'ailleurs dans d'autres cas que ceux des criminels, puisque les enfants jugés anormaux (diffformes, hermaphrodites, etc.) ne devaient être tués, ni enterrés. On préférerait en effet les exposer car, non seulement en les tuant on prenait le risque d'en faire des *biaiothanatoi* ou des *aôroi*, mais aussi, en les plaçant au creux de la terre qui est *courotrophe*, ces enfants vus comme une menace pour l'humanité pouvaient renaître avec les mêmes caractéristiques¹²⁴.

Nous avons vu que disposer d'un monument funéraire distinct était également fondamental. La tombe est un lieu de réunion pour la famille et les amis qui viennent rendre hommage au défunt par la suite. Si certains des suicidés et des condamnés à mort étaient tout de même inhumés, ils ne bénéficiaient tout au plus, aux dires de Platon, que de stèles anépigraphes. Or une stèle non-inscrite, si elle marque tout de même l'endroit de l'ensevelissement, ne remplit pas pleinement sa fonction mémorielle, puisqu'elle sert généralement de support à l'inscription du nom du défunt, au minimum. Peuvent aussi y être mentionnés le nom du père de l'individu et celui de son dème de provenance, tout comme peuvent l'être ses qualités ou encore une maxime d'ordre plus général, sans compter l'iconographie qui peut y être associée. La stèle est faite pour cristalliser le souvenir d'une personne : le *séma* fonctionne comme un *mnéma*.

Priver expressément quelqu'un de sépulture et de monument, c'est donc l'effacer volontairement et éternellement de la mémoire collective. L'idée est la même lorsque l'on déterre des cadavres préalablement inhumés. On efface après coup tout le processus que l'on a eu le loisir de ne pas accorder aux autres condamnés, on effectue un terrible retour en arrière pour sanctionner au plus haut point. Dans le cas des corps des ennemis, cela peut aussi être une volonté de ne pas souiller le territoire et de dominer l'autre absolument.

Il est intéressant d'ajouter qu'un jeu entre mémoire et oubli pouvait encore plus subtilement s'exercer, comme dans le cas d'Aristocratès. Ce roi arcadien, jugé pour trahison, avait été lapidé et son cadavre jeté au loin. Une stèle fut pourtant placée dans le sanctuaire de Zeus

¹²² PARKER 1983, p. 46.

¹²³ ROHDE 1987⁸, p. 163.

¹²⁴ BRISSON 2008², p. 19.

Lycaios. Le livre de Pausanias consacré à la Messénie nous en donne une transcription (XXII, 7) :

« En tout cas le temps a trouvé comment faire justice d'un roi injuste,
il a trouvé le traître (προδότην) de Messène avec l'aide de Zeus, aisément.

Il est difficile au parjure de se dérober à la vue du dieu.

Salut, Zeus roi, et sauve l'Arcadie »¹²⁵.

Elle rappelait donc les méfaits du roi, sans pour autant jamais le nommer ; une façon de perpétuer la honte, tout en plongeant le coupable en question dans un anonymat éternel.

Les suicidés – dont l'acte ne se dit que par périphrase dans l'Antiquité – et les criminels relèvent quoi qu'il en soit d'une catégorie de défunt particulière, pour laquelle rites et monuments, selon le statut et la faute commise, sont parfois requis, parfois seulement à demi ou alors totalement proscrits. Et si elle ne livre pas tous ses secrets, il était malgré tout indispensable de la passer en revue.

Les informations fournies ne l'étant donc qu'au travers des sources écrites, il ne nous est pas permis pas pour cette partie de déterminer une interaction entre texte et iconographie, mais simplement de constater l'absence d'une iconographie pertinente. L'on peut rajouter cependant que l'absence de traitement en images du suicide paraît tout à fait compréhensible, au vu de la honte et de l'horreur – car ils ne font pas des « beaux défunts » comme on aime à donner à voir en Grèce antique – qu'il engendre. D'ailleurs, ne craignait-on pas comme le pire des fléaux cette pulsion de se pendre – sans qu'aucune trahison ou qu'aucun crime n'entrent en jeu – qui pouvait prendre les filles à l'adolescence¹²⁶ ? D'où également une possible exagération au travers des écrits, lesquels souhaitaient sans aucun doute souligner le mauvais exemple donné à une cité que de succomber au « mal du suicide » et pour les autres de « trahir », au sens large du terme ; car, Sparte mise à part, entre le lâche suicidé et l'odieux malfaiteur, il n'y a finalement pas si loin du point de vue de la société grecque antique.

¹²⁵ Trad. J. Auberger 2005, p. 62.

¹²⁶ La pendaison est d'autant plus souvent associée au féminin, dans le contexte du suicide du moins, que dans les discours médicaux de l'Antiquité, association est faite avec « la nature des femmes {qui} veut que, dans la matrice, le sang plus d'une fois s'étrangle. Etouffée par le bas, la femme cherche une issue vers le haut en se pendant. Il arrive aussi qu'en nouant une corde autour de son cou, elle se contente d'obéir aux sollicitations de sa matrice errante, remontée vers le haut du corps comme en quête de l'ultime étouffement » – LORAUX 1984, p. 216.

II. DU CADAVRE AU MONUMENT FUNERAIRE

II. 5) – Et après ?

La seconde partie de cette étude s'est attachée à prendre en compte les apports à notre connaissance des rites et des monuments funéraires grecs des époques classique et hellénistique fournis par les sources écrites et iconographiques au prisme de la figure du défunt. Les morts dans leur globalité et la catégorie particulière des suicidés et des criminels ont été évoqués, aussi bien que toutes les phases allant de l'exposition du corps à l'érection du monument funéraire. Il n'était cependant pas possible d'achever cette section de notre travail sans exploiter les apports de nos sources liés à ce que devient le défunt après la mort. Les Grecs de l'Antiquité se faisaient leur propre idée de l'au-delà, du devenir du défunt au cadavre duquel on avait accordé la plus grande attention, pour qui l'on avait accompli tous les devoirs requis.

Diverses croyances relevant de cette question sont perceptibles au travers de nos sources et, uniquement pour celles où un lien avec les rites a pu être établi, seront abordées dans ce chapitre.

I. « Que la terre te soit légère ... »

« C'était une coutume, à la fin de la cérémonie funèbre, d'appeler trois fois l'âme du mort par le nom qu'il avait porté. On lui souhaitait de vivre heureuse sous la terre. Trois fois on lui disait : Porte-toi bien. On ajoutait : 'Que la terre te soit légère' ».

Ces quelques lignes sont tirées de l'ouvrage de N. D. Fustel de Coulanges intitulé *La cité antique*¹ et semblent indiquer l'existence, à un certain moment de l'Antiquité grecque et romaine, d'une croyance en la survie dans la tombe.

L'expression « Que la terre te soit légère » constitue, de plus, un lieu commun des inscriptions funéraires, au point qu'on l'utilise encore parfois aujourd'hui². A. Le Bris en mentionne dans son travail portant sur l'Asie Mineure hellénistique et romaine, ce qui permet de prendre

¹ FUSTEL DE COULANGES 1984, p. 9.

² Notamment parmi les peuples d'Afrique noire, ce qui peut s'expliquer en raison du rapport particulier qui y est entretenu avec les ancêtres et les dépouilles des morts. Pour prendre l'exemple du Cameroun, il est possible d'y trouver plusieurs variantes de la formule – comme on le constate aussi pour l'Antiquité –, selon les territoires, et selon ceux-ci également, une plus ou moins grande fréquence d'utilisation.

connaissance des variations de formules autour de cette même thématique³. Ainsi, sur deux tombes de Smyrne, les expressions usitées sont respectivement

« légère te soit la poussière qui recouvre ton corps
(κούφη δὲ σέθεν περὶ σῶμα καλύπτοι / κόνις) »⁴

ou la plus éloignée

« l'éther a reçu son âme pieuse, et la poussière légère sa beauté
(αἰθήρ εὐσεβέα ψυχὴν, κούφη κό[νις ἔσχεν]) »⁵.

A Sardes, une épitaphe dit :

« légère soit la poussière autour de la morte que voilà
(κούφα τοι κόνις ἀμφὶ πέλοι τοιῇδε θανούσῃ) »⁶,

tandis qu'une inscription de Téos⁷ en reste à la plus simple expression

« que la poussière te soit légère
(κούφα κόνις τοι) »⁸.

Le mot employé pour dire « légère » est donc généralement celui de « κούφη / κούφα » et celui qui désigne la poussière est le terme « κόνις », lorsque l'on ne parle pas littéralement de « terre ».

La même expression se retrouve dans certaines épigrammes de l'*Anthologie*, comme par exemple dans cette pièce, qui rend hommage à un très jeune défunt :

« Du haut d'une petite échelle un petit nourrisson, chez Diodoros, tomba et se brisa une vertèbre vitale en roulant la tête en avant, parce qu'en voyant venir vers lui son divin maître, aussitôt il lui avait tendu ses menottes. Mais toi, poussière, ne sois jamais pesante pour les os d'un tout petit esclave, épargne un enfant de deux ans, Corax »⁹.

Le second exemple tiré du même recueil s'oppose violemment au premier, dans le sens où le défunt commémoré n'est plus ici un enfant, mais un criminel, et où l'expression que nous évoquons est sciemment utilisée de tout autre manière que d'ordinaire :

« Sous cette mauvaise terre, un tertre, élevé sur sa tête odieuse, presse les os d'un homme criminel, sa poitrine rude, la scie malodorante de ses dents,
l'entrave servile de ses jambes et sa tempe chauve, restes à demi-brûlés d'Eunikidas,

³ LE BRIS 2001, p. 20-21.

⁴ Epigr. 05/01/52, trad. A. Le Bris, 2001, p. 20.

⁵ Epigr. 05/01/54, trad. A. Le Bris, 2001, p. 21.

⁶ Epigr. 04/02/11, trad. A. Le Bris, 2001, p. 20.

⁷ Epigr. 03/06/06 in LE BRIS 2011, p. 20.

⁸ Traduction personnelle.

⁹ *Anth.*, L. VII, n° 632 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, 1960 (2^e éd.), T. V, p. 121-122.

remplis encore d'une pourriture verdâtre.

Terre mal mariée, sur la cendre de cet être difforme ne pèse pas légère, ni mince »¹⁰.

En tant que criminel, cet homme a malgré tout été enterré, mais son monument funéraire garde gravé à tout jamais une épigramme insultante, qui présente une description du mort des plus abominables.

Parmi les tragiques, il semble qu'au moins Euripide, pour la plus ancienne mention connue à l'heure actuelle¹¹, ait eu recours à cette expression. Ainsi le chœur déclare (462-463) pour la défunte Alceste, de la pièce éponyme,

« *Que la terre sur toi tombe légère, ô femme !*

(κούφα σοι χθὼν ἐπάνωθε πέσοι, γύναι) »¹².

En dehors de cet exemple tiré d'Euripide, les inscriptions funéraires prises en compte jusqu'à présent datent de la période hellénistique et, pour la Grèce insulaire à la même période, on peut au moins y ajouter une inscription de Rhénée¹³.

Est-ce à dire que dans certaines parties du monde grec, on croyait encore aux époques qui nous concernent en une survie dans la tombe même ? Le rite de déposer des objets aux côtés du défunt dans sa tombe pourrait nous le laisser penser, pour les plus fonctionnels d'entre eux du moins, tout comme l'histoire de Mélissa, la femme de Périandre, que rapporte Hérodote (V, 92) et qui serait valable en cas de crémation seulement :

« Mélissa apparut, et déclara qu'elle n'indiquerait ni ne révélerait à quel endroit se trouvait ce dépôt, parce qu'elle avait froid et était nue ; car les vêtements qu'il avait fait enterrer avec elle ne lui servaient à rien, n'ayant pas été brûlés (...) »¹⁴.

Pour autant, comme l'écrit A. Le Bris : « comme il s'agit justement d'un lieu commun, la croyance qu'il sous-entend, à savoir la survie du mort dans la tombe, a pu s'effacer au cours des siècles »¹⁵.

Du point de vue des sources iconographiques, quelques lécythes posent question, comme celui attribué au Peintre du Tymbos et qui est conservé au British Museum (**Prothésis I-19**). Nous y voyons, peint sur la panse du vase, un jeune homme aux yeux fermés, allongé, la tête posée sur un oreiller et le corps enveloppé dans une couverture. Quelques bandelettes pendent au-dessus de lui et une délimitation tout autour de la scène implique en réalité un espace clos.

¹⁰ *Anth.*, L. VII, n° 401 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.) / trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, 1960 (2^e éd.), T. V, p. 24.

¹¹ LE BRIS 2001, p. 20.

¹² Trad. L. Méridier, 1976 (8^e éd.), p. 75.

¹³ Cf. le monument n° 484 in COUILLOUD 1974, p. 213.

¹⁴ Trad. Ph.-E. Legrand, 1961 (2^{ème} éd.), p. 128.

¹⁵ LE BRIS 2001, p. 20.

Ceci, associé au contexte funéraire de représentation et à la présence d'une base peinte également, peut nous faire penser à la représentation d'une prothésis dans un habitat, mais l'absence de proches, le fait que le mort semble couché à même le sol plutôt que sur un lit d'apparat et cette même délimitation portent plutôt à envisager là une vision du défunt à l'intérieur de son *tymbos*, à l'intérieur de sa tombe, comme l'ont admis bon nombre de commentateurs¹⁶. Ne pourrions-nous pas, dès lors, mettre ce type d'image en relation avec la croyance d'une survie dans la tombe ? Rien ne permet de l'infirmer, mais l'on peut rapporter l'analyse nuancée mise en exergue par D. C. Kurtz¹⁷ à propos de la scène en question, en disant que le peintre donnait peut-être là sa vision de la vie après la mort, mais qu'elle correspondait surtout à une convention artistique de l'époque, comme on peut le remarquer par exemple avec une coupe à fond blanc du Peintre de Sotades (**ANNEXE XLIIa**)¹⁸, et non à une réalité contemporaine des pratiques funéraires¹⁹.

Ce vase n'est pas tout à fait isolé, mais nous en prendrons en compte encore un seul autre, dont la différence principale consiste en ce que le jeune défunt est allongé sur un lit, comme lors de l'exposition, et non à même le fond de la tombe. Il s'agit d'un lécythe à fond blanc attribué à l'entourage du Peintre du Tymbos, si ce n'est au Peintre lui-même, mais qui est, lui, visible à Tübingen, dans les collections de l'Institut archéologique de l'Université Eberhard-Karls (**Prothésis I-30**). Bien que la présence du lit rende plus inattendue encore cette représentation, nous n'irons pas jusqu'à parler de pastiche, comme le fait J. Oakley, qui voit ici une combinaison entre une scène de prothésis et une scène à la tombe²⁰. La combinaison est envisageable, bien que le lit puisse n'exprimer rien d'autre que l'existence de chambre funéraire ailleurs dans le monde grec ; mais le pastiche, quel serait sa raison d'être ? Cette dernière hypothèse est d'autant plus difficile à accepter si ce vase, comme les autres lécythes à fond blanc, a bien été retrouvé en contexte funéraire.

Ces représentations interrogent et, si elles se réfèrent bien, quoi qu'il en soit, à ce qui se passe après la mort, nous aimerions émettre une hypothèse d'association avec une thématique plus précise encore : celle du sommeil éternel, au sujet duquel au moins une inscription funéraire se réfère explicitement, à savoir l'épithaphe qu'un certain Epaphroditos a fait graver de son vivant à Myndos, en Carie :

¹⁶ Notamment KURTZ 1975, p. 83 ; VERMEULE 1979 : p. 27.

¹⁷ KURTZ 1975, p. 205, à propos du vase n° 1 de la planche 23.

¹⁸ Conservé également au British Museum (inv. D 5), il montre Polyidos et Glaukos dans une tombe sous *tumulus*.

¹⁹ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 105 et s. en particulier.

²⁰ OAKLEY 2004, p. 150.

« Arrête tes pas, passant, lève les yeux et regarde, dernière demeure du sommeil et de l'oubli, le tombeau récemment érigé (...). Voilà en effet ce qu'est pour tous le terme de la vie : tout un long temps où l'on doit dormir (κοιμᾶ[σ]θαι) dans les demeures souterraines »²¹.

Une vision de la mort²² qui fait des défunts autant d'Endymions, une conception plus douce de la fin de la vie pour les proches également, ce qui pourrait expliquer le choix iconographique opéré pour les offrandes funéraires en question.

II. L'entrée dans le monde des morts

Nous laissons de côté l'idée ou plutôt, avec le temps, cette convention de croyance en une survie dans la tombe, dans la dernière demeure que signalait en surface un monument funéraire, pour passer à l'évocation du monde des morts proprement dit. Un passage dans l'au-delà qui, à l'instar de l'interprétation possible de la scène décorant la plaque de couverture de la Tombe dite du Plongeur (**ANNEXE XLIIb**), à Paestum, peut être envisagé comme un saut dans l'inconnu²³.

L'accès au royaume des morts nécessitait de traverser le Styx ou l'Achéron²⁴, parmi les fleuves des Enfers. Ce passage d'un monde à l'autre n'était possible que grâce à un nocher qui convoyait les âmes dans sa barque. L'idée qu'il fallait payer ce personnage, que l'on nomme généralement Charon, a donné naissance à un rite funéraire, celui de l'obole²⁵, dont les sources nous offrent des témoignages plus ou moins directs.

Ce rite remonte, comme l'indique K. Chryssanthaki-Nagle²⁶, jusqu'au début du V^e s. av. J.-C. pour ce qui concerne certains cas de Macédoine, ce qui apporte un complément à l'idée transmise par les sources littéraires d'une apparition de cette coutume à Athènes vers la fin du

²¹ Epigr. n° 01/13/01, trad. A. Le Bris, 2001, p. 19-20.

²² La mort vue comme un sommeil éternel fut d'ailleurs une idée très courante dans le monde romain. En avançant dans le temps, nous pourrions aussi évoquer les figures de gisants de l'art médiéval.

²³ « La scène du plongeur sur la plaque de couverture est interprétée comme une métaphore de la mort. Le plongeur dépasse un édifice construit en blocs de pierre, identifié comme l'image des colonnes d'Hercule. Ces dernières, dans l'imaginaire archaïque, signalent la limite de la terre habitée entourée par le fleuve Océan. (...) Dans la poésie lyrique contemporaine de la tombe, par exemple chez Pindare, vouloir dépasser les colonnes d'Hercule de son vivant est considéré comme un signe de démesure et de folie. Peindre le plongeur dans cette attitude sur le couvercle de la tombe pourrait suggérer qu'avec la mort son excellence s'est accomplie » (ROUVERET 2011, p. 4).

²⁴ SOURVINOU-INWOOD 1995, p. 307-308 : l'Achéron à l'occasion remplacé par le lac Achérousia, tandis que dans les sources les plus anciennes, référence est faite au Styx tout en même temps (par exemple, *Od.* X, 508-515).

²⁵ E. Rhode a émis l'idée que le rite de l'obole à Charon serait un reste symbolique de l'offrande ancienne qui voulait que l'on donne au mort l'ensemble de ses biens. Nous ne rentrerons pas dans ce débat, mais mentionnerons cependant la mise en exergue de cette idée dans une source beaucoup plus récente, laquelle donne d'ailleurs de nombreuses références bibliographiques à ce sujet : SCHUTTER 1989, p. 56, n. 18.

²⁶ CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 93.

V^e s. av. J.-C. seulement, alors même que le rite de l'obole n'y est attesté par l'archéologie que pour la période hellénistique²⁷.

Les sources écrites emploient différentes dénominations pour parler de cette monnaie funéraire²⁸, telles que « ναῦλος », « μισθός », « πορθμήιον », « καρκάδων », « Χάροντος δάνειον » ou encore « δανάκη »²⁹, ainsi que des déclinaisons et dérivés de ces mots. Enfin, le mot « ὀβολόν » proprement dit apparaît également et notamment dans certaines des sources que nous prendrons en compte ci-après. Les fouilles ont montré qu'il s'agissait le plus souvent de monnaies en bronze et plus rarement en argent et en or³⁰.

En dehors d'Athènes, ce rite a par exemple été attesté dans des lieux aussi divers qu'à Argos³¹, Olynthe³² ou Myrina³³, en Asie Mineure, où la pratique ne date pas non plus d'avant l'époque hellénistique. Découverts en contexte d'inhumation, comme de crémation³⁴, il semble cependant qu'on y ait eu plus souvent recours pour des hommes que pour des femmes³⁵, les enfants n'étant pas exclus du procédé³⁶.

La croyance voulait en revanche que dans un endroit précis de Grèce, en Argolide, il n'ait pas été nécessaire de destiner une obole à Charon, comme l'écrivit Strabon, le géographe né au I^{er} s. avant notre ère (*Géo.*, VIII, 6, 12) :

²⁷ CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 93.

²⁸ Cf. CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 91.

²⁹ Nous trouvons des entrées pour ce mot-là chez Poll. (*Onom.* IX, 82-3) et dans La Souda (s.v. « danākh », n° 59), qui donnent respectivement les indications suivantes :

- δανάκη · « δανάκην », « κραπαταλοί », « ψωθίαν », « κικκάβους » (éd. BETHE 1966 {1^{ère} éd. 1931}, p. 170).

- Δανάκη· τοῦτο νομίσματός ἐστιν ὄνομα, ὃ τοῖς νεκροῖς ἐδίδοσαν πάλαι συγκληδεύοντες· νεῶς Ἀχερουσίας ἐπίβαθρον. Ἀχερουσία δέ ἐστι λίμνη ἐν ἄδου, ἣν διαπορθμεύονται οἱ τελευτῶντες τὸ προειπμένον νόμισμα τῷ πορθμει διδόντες (éd. ADLER 1967, T. II, p. 5-6).

³⁰ KURTZ ET BOARDMAN 1971, p. 211.

³¹ BRUNEAU 1970, p. 528.

³² Où 66 des 644 tombes découvertes contenaient des monnaies de ce type – MORRIS 1992, p. 106. Olynthe qui est l'une des rares nécropoles macédoniennes dont nous possédons une étude complète à ce jour (CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 89) et où les dépôts de monnaies dans les tombes se faisaient selon des règles plus strictes qu'ailleurs, ce qui est le cas d'Acanthe également (CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2001-2002, p. 144).

³³ POTTIER et REINACH 1882, p. 411-412. D'après l'emplacement des monnaies découvertes dans la nécropole de Myrina, soit près de la tête du défunt, les archéologues ont conclu qu'elles devaient toutes avoir été placées traditionnellement dans la bouche des morts. Sur les 150 monnaies exhumées lors de cette campagne, près de 90% étaient des coins autonomes de Myrina même, qui ont pu être datés du II^e et du I^{er} s. av. J.-C.

³⁴ Le cas se présente avec une urne funéraire d'époque hellénistique en terre cuite, en provenance d'Athènes et conservée au British Museum, dans laquelle ont été retrouvées deux pièces de monnaie collées aux os de la mâchoire (KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 163).

³⁵ KURTZ ET BOARDMAN 1971, p. 166

³⁶ CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2001-2002, p. 143. Pour la description d'une tombe d'enfant à Olynthe, datée du IV^e s. av. J.-C., voir KURTZ ET BOARDMAN 1971, p. 204.

« Tout le monde dit qu'à Hermioné se trouve le chemin le plus court pour descendre chez Hadès ; aussi les gens du pays s'abstiennent-ils de placer dans la bouche des morts le prix de leur passage »³⁷.

On racontait, en effet, qu'il s'agissait de l'endroit par lequel était passé Héraclès pour remonter des Enfers avec Cerbère capturé.

II. 1) La figure du nocher

L'étude des sources permet de constater qu'un grand nombre d'entre elles ne font pas référence au rite de l'obole, mais à la seule figure du nocher, que le nom de Charon ou non soit indiqué.

Il est, en effet, quelques textes qui évoquent un passeur, sans pour autant le nommer, ce qui se produit par exemple aux vers 440 et 441 de l'*Alceste* d'Euripide, pour ce qui concerne la période classique, et où il est simplement fait allusion à

« celui qui siège à l'aviron et à la barre, le vieux conducteur (γέρων νεκροπομπός) des morts »³⁸.

Parfois seule l'embarcation est mise en exergue, comme dans les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, pour remonter au plus ancien des tragiques, où l'on peut lire les mots du chœur (854 et s.) :

*« Allons, mes amies, qu'au vent des sanglots vos bras battent autour de vos fronts l'entraînante cadence de nage qui, de tout temps, à travers l'Achéron a su faire passer la lourde nef aux voiles noires (τὰν ἄστολον μελάγκρονον θεωρίδα), avec ses pèlerins, jusqu'à la rive ignorée d'Apollon, la rive sans soleil, hospitalière et ténébreuse ! »*³⁹.

La première mention attestée de Charon apparaît dans le récit épique *Minyas*, attribué à Prodikos de Phocée, qui est à dater au plus tôt de la fin du VII^e ou plus vraisemblablement dans le courant du VI^e s. avant notre ère⁴⁰. Il n'est donc pas étonnant de trouver une allusion au passeur sans pour autant qu'il fût nommé chez Lucien (*Luct.*, 3), auteur du II^e s. ap. J.-C., car le mythe avait plus que largement eu le temps de s'installer :

« Mais le trait le plus caractéristique des enfers, c'est le lac d'Achéron, qui s'étend à l'entrée et qui reçoit les arrivants. On ne peut le passer ni en travers ni en long sans nocher (...) »⁴¹.

³⁷ Trad. R. Baladié, 1978, p. 168.

³⁸ Trad. L. Méridier, 1976 (8^e éd.), p. 74.

³⁹ Trad. P. Mazon, 2002² (14^e tirage), p. 140.

⁴⁰ SOURVINOU-INWOOD 1995, p. 303. Auparavant daté plus récemment, à savoir du V^e s. av. J.-C., comme par exemple in GRINSELL 1957, p. 261.

⁴¹ Trad. E. Chambry, 1950, p. 62.

Le passeur, le nocher dont il est question reste cependant souvent nommé, et donc appelé Charon, dans les sources écrites, que ce soit dans les pièces de théâtre ou dans les épitaphes. Parmi les tragiques, nous pouvons citer Euripide, qui dans l'*Alceste* faisait dire au personnage éponyme, au seuil de la mort (253 et s.) :

« Je vois, je vois un esquif à deux rames ; et le passeur des morts, la main sur son croc,
Charon (Χάρων) déjà m'appelle : 'Que t'attends-tu ? Hâte-toi ! Tu me retardes.' C'est ainsi
qu'il me presse, impétueusement »⁴².

Le personnage de Charon a également été convoqué, et ce plusieurs fois, par l'auteur comique Aristophane, non seulement dans les *Grenouilles*, où le passeur des morts va jusqu'à être l'un des protagonistes de la pièce, mais également, de manière plus inattendue, dans la comédie licencieuse *Lysistrata*, où le personnage du même nom se raille de l'âge d'un homme en lui jetant ceci au visage (605-607) :

LYSISTRATA : « Que te manque-t-il ? Que désires-tu ? Va dans la barque. Charon
t'appelle ; tu l'empêches de gagner le large »⁴³.

Parmi les épigrammes, il en est une de Zonas de Sardes⁴⁴, composée pour un enfant, qui évoque longuement Charon et la fonction du personnage, mais sans pour autant mentionner le rite de l'obole :

« Toi qui conduis chez Hadès, en ramant sur l'eau de ce marais couvert de roseaux,
la barque des morts qui met un terme à nos douleurs, tends la main au fils de Kinyras, pour
qu'il puisse, par l'échelle, monter à ton bord, et reçois-le, sombre Charon, car ses sandales le
font tomber, cet enfant, et il craint de poser ses pieds nus sur le sable du rivage »⁴⁵.

Nous pourrions croire que parce qu'il s'agit d'un jeune défunt, le rite de l'obole proprement dit ne le concernait pas, or nous avons précisé que, bien que les monnaies funéraires destinées à Charon aient été plus largement découvertes avec des défunts adultes masculins, les femmes et les enfants constituaient une partie des cas également. Il semble donc que nous ayons affaire ici à un autre exemple d'allusion indirecte au rite de l'obole, tant la figure de Charon s'y substitue.

Un dernier document textuel permet de faire le lien avec les sources iconographiques, dans la mesure où il s'agit de la description de la peinture de la *Nekyia*, par Polygnote, qui autrefois ornait un édifice nommé Lesché, à Delphes. Pausanias stipule, au livre consacré à sa périégèse

⁴² Trad. L. Méridier, 1976 (8^e éd.), p. 67.

⁴³ Trad. H. van Daele, 2009¹³ (2^e éd.), p. 147.

⁴⁴ Zonas, surnom de Diodore de Sardes, actif durant le 1^{er} quart du I^{er} s. av. J.-C.

⁴⁵ *Anth.*, L. VII, n° 365 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, 1960 (2^e éd.), T. V, p. 7-8.

qui traite de la Phocide (X, 28, 1), que la scène impliquait le personnage de Charon, un vieil homme, avec sa barque voguant sur l'Achéron. L'auteur précise même que Polygnote avait dû s'inspirer du *Minyas* pour créer la scène, tandis que le professeur J.-R. Jannot fait le lien entre cette scène et le décor de la tombe *Dei demoni azzuri* de Tarquinia⁴⁶. Des roseaux sont également évoqués, une végétation souvent représentée sur les vases peints que nous allons détailler.

Nous traiterons l'iconographie de Charon aux époques qui nous concernent en divisant les documents – dont l'état de conservation reste acceptable – en trois groupes : ceux où le nocher apparaît comme seul personnage mythologique, ceux où Hermès l'accompagne et enfin, ceux où non seulement Hermès, mais également Hypnos et Thanatos sont représentés à ses côtés.

Les plus anciennes représentations d'époque classique qui mettent en scène Charon le trouvent accompagné seulement d'*eidôla*. Ainsi, sur un lécythe à fond blanc non attribué, conservé à Karlsruhe (**Après I-7**), le nocher apparaît comme toujours dans sa barque, tenant le long bâton qui lui sert à avancer. La barbe et l'*exomide*, vêtement des travailleurs et des esclaves ici ceinturé, sont également des éléments récurrents de l'apparence de Charon. Selon les scènes, le corps de celui-ci est plus ou moins fléchi. Ici il est positionné bien droit et de profil à gauche, comme dans une majorité des cas. Il porte enfin un *pétase* à l'arrière de son cou et ses traits sont pour l'instant réguliers. Pour le moment également, Charon ne fait pas face à un défunt montré comme un double ou une ombre (σκιά)⁴⁷ d'un vivant désormais décédé, mais à un *eidôlon*⁴⁸, c'est-à-dire un motif miniature de personne ailée, symbolisant le mort. Ce vase date du 2^e quart du V^e s. av. J.-C., tout comme un autre lécythe, conservé lui à Oxford et attribué sans certitude au Peintre du Tymbos, où l'on retrouve une association similaire entre Charon et un *eidôlon* (**Après I-8**). Charon y garde encore des traits réguliers et porte sur la tête un type rustique de *pilos*⁴⁹ qu'on lui verra souvent porter par la suite. Le petit personnage ailé vole à sa rencontre et Charon tend la main comme pour lui proposer un appui. Dans les représentations plus récentes, les *eidôla* seront parfois encore visibles, mais plus comme motif principal face à Charon, uniquement comme éléments secondaires d'une rencontre entre le passeur et un défunt à taille humaine et d'apparence simple. Nous

⁴⁶ JANNOT 1991, p. 443.

⁴⁷ GARLAND 2001², p. 12.

⁴⁸ Ch. Sourvinou-Inwood souligne le mauvais usage d'une distinction entre le terme *psyche*, qui désignerait ces créatures volantes, et celui d'*eidôlon*, qui désignerait les représentations du mort à échelle normale, avec son aspect de vivant, alors même que les deux semblent assez interchangeables dans les textes et qu'il y ait simplement deux choix iconographiques possibles pour leur donner corps (SOURVINOU-INWOOD 1995, p. 58, n. 136).

⁴⁹ SOURVINOU-INWOOD 1986, s.v. « Charon », in *LIMC III/1*, p. 212.

étudierons ces scènes en faisant la distinction entre celles où un contact s'établit, ou du moins une volonté de contact est manifeste, entre les protagonistes, et celles où rien de ce type ne transparaît.

Parmi la deuxième catégorie, nous prendrons d'abord en compte des représentations qui impliquent des défunts masculins, puis des défunts de sexe féminin, qu'ils soient seuls ou accompagnés. Sur la totalité des documents iconographiques disponibles pour l'époque classique, une majorité de ceux qui nous sont parvenus mettent en scène avec Charon non pas des hommes, mais des femmes, ce qui est inversement proportionnel à ce que les archéologues ont cru comprendre de la pratique du rite de l'obole⁵⁰.

Nous prendrons cependant connaissance d'un lécythe funéraire attique attribué au Peintre de Munich 2335 et daté du 3^e quart du V^e s. av. J.-C. (**Après I-9**). Charon y apparaît dans sa barque, avec *pilos*, *exomide* et bâton. Ses traits sont ici moins réguliers que ce que nous avons pu voir jusqu'à présent, car la barbe est davantage clairsemée et sa joue est marquée d'une ride⁵¹. Sur la rive se tient un jeune homme et entre lui et Charon, un *eidôlon* qui empêche tout contact.

Voyons encore un lécythe conservé dans une collection privée qui nous présente le nocher à gauche, d'apparence traditionnelle et aux traits réguliers (**Après I-1**). Sur la rive, plus à droite, un jeune homme se tient là, appuyé sur une lance. Entre lui et Charon s'épanouissent des roseaux – lesquels ont donné son nom au Peintre concerné – où l'on a déposé une bandelette. A nouveau, l'espace entre les deux personnages est comblé et ne permet aucun geste de l'un vers l'autre. D'après D. C. Kurtz, nous avons ici affaire à un vase de qualité moindre, issu de la production de masse⁵², et il n'y a, en effet, pas grand chose de plus à en dire.

Les scènes avec des femmes sont plus diversifiées et appellent davantage de commentaires.

Nous débuterons avec un lécythe attribué au Peintre de Thanatos et daté du 3^e quart du V^e s. av. J.-C. (**Après I-10**). Charon ressemble à ce que nous avons déjà vu de lui, si ce n'est que le peintre lui a conféré des traits plus irréguliers ; la barbe est clairsemée, le nez est large et rond, le visage ridé. Sur la rive, on aperçoit la silhouette d'une femme. Comme souvent, la barque de Charon émerge des roseaux. Ce type de végétation se retrouve très souvent sur les vases peints où apparaît le passeur des morts, ce qui est conforme à la description des Enfers qu'avait déjà faite Polygnote en peignant sa *Nekyia* dans la Lesché de Delphes.

Les roseaux sont toujours présents sur un lécythe attribué au Peintre du même nom, conservé à Athènes et daté de 420 av. J.-C. environ (**Après I-11**). La végétation prend à nouveau place

⁵⁰ KURTZ ET BOARDMAN 1971, p. 166.

⁵¹ SOURVINOU-INWOOD 1986, s.v. « Charon », in *LIMC III/1*, p. 214.

⁵² KURTZ 1975, p. 221.

entre Charon et une femme. L'intérêt principal est de constater que la femme sur la rive tient en mains un objet rectangulaire, mais qu'on ne saurait malheureusement définir⁵³. S'il s'agit bien de la défunte que le nocher est venu chercher, nous pouvons imaginer que l'objet est une offrande enterrée avec elle ou encore un objet destiné à payer son passage. Un geste vers Charon aurait pu étayer quelque peu cette seconde hypothèse, mais tel n'est pas le cas.

C'est un type d'objet reconnaissable, en revanche, que tient une femme faisant face à Charon sur un autre lécythe funéraire attribué au même peintre et daté du dernier quart du V^e s. av. J.-C. (**Après I-12**), à savoir un aryballe. Les mêmes questions se font jour, cependant que, comme le rappelle J. Oakley à propos d'un autre vase du même genre⁵⁴, l'aryballe est davantage un objet à destination d'un homme que d'une femme. Si bien qu'une interprétation irait davantage vers une proche en visite à la tombe plutôt que vers une défunte, à moins qu'il ne s'agisse là de l'une de ces exceptions qui ont parfois fait trop précipitamment attribuer une tombe à un homme ou à une femme selon le type d'objets découverts avec eux.

Si ces objets tenus en main par quelques femmes représentées avec Charon nous interrogent, il est un lécythe conservé au Musée du Louvre et attribué à un membre du Groupe R, qui s'avère être intrigant lui aussi (**Monument I-48**). La figure de Charon tout d'abord, relève d'un type iconographique distinct. Le *pilos* est porté très haut, sur des cheveux très fournis. La barbe, le corps et le traits sont plus fins et l'idée de mouvement mieux signifiée. Vient ensuite, au milieu de la composition, un monument funéraire. Ce dernier se compose d'une stèle sur une large base. Base sur laquelle a été déposée une offrande, à savoir un grand lécythe à fond blanc, qui implique une admirable mise en abyme du support de la représentation. A droite, une femme⁵⁵ est positionnée de trois-quarts, une corbeille à offrandes dans sa main gauche. De la main droite, elle brandit un alabastré. Cette femme a vraiment tout d'une proche venue apporter des offrandes à la tombe d'un parent. Il est ici malaisé de l'imaginer comme une potentielle défunte. Si Charon faisait un geste dans sa direction, ce qui sera le cas sur un autre vase que nous prendrons en compte, l'hypothèse pourrait être prise en compte, mais faute d'indices supplémentaires, nous dirons que nous avons affaire à une combinaison de scènes ; celle d'une visite à la tombe et celle d'une arrivée de Charon.

Enfin, parmi les documents qui nous montrent des femmes en présence du passeur des morts sans qu'un contact s'établisse, il en est où les femmes ne sont pas seules. Pour exemple, sur un lécythe funéraire attribué au Peintre de Munich 2335 et daté de 430 av. J.-C. environ (**Après I-13**), outre Charon qui attend bien campé dans sa barque à droite et une femme qui

⁵³ Nous aurions pu penser à la mise en lumière d'une lamelle orphique (cf. § III de ce chapitre), mais de tels objets funéraires n'ont pas été découverts à Athènes.

⁵⁴ OAKLEY 2004, p. 120.

⁵⁵ Invisible sur la fiche du catalogue, voir BEAZLEY ARCHIVE : 217819.

est située tout à gauche sur la rive, est également visible un enfant. Il se trouve lui aussi sur la rive, mais debout sur une pierre toute proche de l'embarcation. Il est nu, la tête ceinte d'un bandeau et de la main droite tient un petit chariot que l'on aperçoit derrière lui. Ce chariot, un jouet qui le désigne bien comme un enfant, peut être une offrande funéraire qu'on lui aurait faite⁵⁶. Si son corps est présenté légèrement de trois-quarts vers la droite, et donc vers Charon, en revanche il tourne sa tête vers la gauche et la lève, tout comme son bras, vers la femme dont on imagine qu'elle est sa mère. Cette dernière est tout enveloppée dans son *himation*, comme souvent les défunt(e)s qui s'apprêtent à effectuer leur dernier voyage. Nous interprétons le geste de l'enfant comme un appel à monter dans la barque qu'il ferait à sa mère. Tous deux sont morts en même temps et Charon vient les chercher ensemble. Ce petit garçon joue là les intermédiaires entre sa mère défunte et le nocher, mais nous allons désormais considérer des vases où les gestes émanent de Charon lui-même.

Le premier de ces exemples est l'un des rares impliquant un jeune homme. Nous soulignons sa jeunesse, car aucun des face à face avec Charon ne semble se faire avec des hommes pleinement adultes⁵⁷. Il s'agit d'un lécythe à fond blanc attribué au Peintre du Carré et découvert à proximité d'Athènes (**Après I-14**). Nous assistons comme souvent à une épiphanie du défunt sous la forme d'un jeune homme⁵⁸ assis devant de son monument funéraire. Une femme est visible tout à droite, qui apporte des bandelettes à la tombe. Quant à Charon, reconnaissable à son *exomide* et à son *pilos*, il apparaît dans sa barque à gauche de la composition. Contrairement à ce que nous avons pu voir jusqu'à présent, il fait lui-même le geste de tendre la main vers le jeune homme défunt, ce qui nous aide d'ailleurs à l'identifier définitivement comme tel.

Les deux vases que nous verrons ensuite reprennent l'une de nos interrogations précédentes, à savoir celle des femmes qui sont présentes en même temps que Charon, alors même qu'elles ont tout de proches venues en visite à la tombe plutôt que de défunt(e)s. Ainsi, sur un lécythe du Peintre du Carré conservé au Musée national de Varsovie (**Après I-15**), nous voyons Charon dans sa barque à droite. Son type iconographique change encore, puisqu'il ne porte pas de *pilos* sur la tête et que sa tunique est courte sans pour autant découvrir une épaule. Au

⁵⁶ PAPAICONOMOU 2006, p. 242. Il est d'ailleurs un autre lécythe où un enfant est désigné comme tel par ce même jouet, car physiquement il ressemble davantage à un adulte en miniature (**Après I-22**). Comme le note I. Papaikonomou, il semble d'ailleurs que cet enfant soit ici à nouveau un défunt, de même que le jeune homme, désigné comme un guerrier par ses armes, dont le casque est placé sur la même *krépis* où est positionné l'enfant (PAPAICONOMOU 2006, p. 243).

⁵⁷ KURTZ 1984, p. 325.

⁵⁸ Bien que ses traits soient très fins et ses cheveux un peu longs, son épaule dénudée ne laisse pas de doute quant à sa nature bien masculine et non féminine. Voir ce que nous disons à propos de la jeunesse des défunts masculins mis en présence de Charon.

centre est visible une stèle et enfin, à gauche, une femme⁵⁹ avec une corbeille remplie de bandelettes. L'hypothèse d'une combinaison de scènes pourrait à nouveau se profiler, cependant que la donne change ici en raison du geste esquissé par Charon, qui lève le bras droit, paume ouverte. L'impression est celle d'une invitation et, en l'absence d'*eidôlon* ou d'ombre assise à la tombe, la seule personne à qui elle peut être destinée, ce qui la désigne donc comme défunte, est la femme de gauche. La seule explication possible en dehors de celle-là serait l'usage d'une invisibilité totale du défunt, mais nous avons du mal à imaginer qu'en dehors des deux choix iconographiques déjà possibles pour représenter les défunts, un troisième, qui serait alors très rare, ait été usité également. De plus, il serait réducteur de considérer que les Grecs de l'Antiquité n'utilisaient les corbeilles que comme conteneur à offrandes. Le contexte funéraire ne devrait pas nous le faire oublier. Nous prenons donc le parti de voir sur ce vase une défunte qui s'apprête à effectuer son dernier voyage avec Charon en emportant des affaires personnelles qui auraient, certes, été enterrées avec elle.

L'hypothèse que nous formulons se vérifie plus aisément sur un lécythe à fond blanc conservé au British Museum et attribué au Peintre du Roseau (**Après I-3**). Dans cette scène, nous n'avons plus de tombe entre la femme et Charon, mais un plan de roseaux comme on en trouve aux Enfers. Le geste du passeur est ici sans équivoque, il tend loin son bras droit en direction de la femme, qui est donc une défunte. Au premier abord, elle aussi fait penser à une femme qui s'apprête à rendre visite à un mort au cimetière. Elle tient, en effet, dans chacune de ses mains une corbeille. Il est à noter que leur forme est légèrement différente de celle des conteneurs généralement vus en contexte de visite à la tombe. Celles-ci sont moins larges et s'évasent. Si l'on voit des bandelettes dans celle que la femme tient à droite, dans la seconde, en revanche, on ne distingue rien. Comment ne pas envisager qu'ici Charon invite une défunte qui emporte avec elle des objets personnels ? Puisque l'archéologie nous apprend que l'obole n'est apparue que tardivement à Athènes, est-ce que certains objets disposés avec le mort dans la tombe auraient pu servir avant cela au paiement du passage ? Il est vrai que les arguments manquent dans les sources pour étayer cette hypothèse, mais nous souhaitons tout de même la proposer.

Pour ce qui concerne les lécythes attiques d'époque classique, nous souhaiterions enfin en évoquer un, non attribué, qui est visible à l'Altes Museum de Berlin (**Après I-16**). Il combine tous les motifs que nous avons pu voir jusque-là, à savoir Charon dans sa barque, à droite, tend son bras loin en direction d'une défunte qui va bientôt monter dans son embarcation. Des *eidôla* font également partie de la composition, tout comme des objets (coffret et alabastre),

⁵⁹ Non visible sur la fiche du catalogue.

qui sont cependant tenus non pas par la défunte elle-même, mais par une servante qui se trouve derrière elle. Cette figure pose problème, car il n'y a pas de tombe représentée, à laquelle elle pourrait déposer ces objets. Il est possible alors que nous ayons ici un jeu avec le motif de la maîtresse et la servante, que nous connaissons bien sur les stèles funéraires, ou encore que la servante soit morte elle aussi. Dans le second cas, la servante ne pourra monter avec sa maîtresse dans le bateau car, comme le mentionne Aristophane dans les *Grenouilles* (191 et s.), Charon se refusait à emmener les esclaves avec lui, à moins qu'ils aient participé à une bataille navale, et leur proposait de faire en courant le tour du lac. Notons encore que Charon n'est pas représenté ici de manière flatteuse, mais est d'apparence assez grossière, avec une barbe clairsemée, un nez de travers et des lèvres épaisses.

Nous terminerons le passage en revue des documents iconographiques où Charon constitue l'unique figure mythologique des scènes avec une peinture de Paestum. En raison de sa provenance, nous mettons ce document à part, mais le prenons à titre indicatif pour la période qui clôt l'époque dite classique et l'Italie. Pour trouver une figure semblable à Charon dans cette région, il nous faut considérer la tombe peinte n° 47 de la nécropole d'Andriuolo, datée de 350 av. J.-C. environ, et son côté Est en particulier (**Après IV-1**). Au fronton de ce côté se trouve, en effet, une scène nous rappelant à de nombreux égards celles que nous venons de considérer. A gauche, nous apercevons une embarcation, dans laquelle un personnage ailé, à la tête démesurée et vue de face, le bras droit tendu, prend place. Une femme est représentée ensuite de profil à gauche, sur le point de monter dans la barque au moyen d'une échelle. Une petite figure très mal conservée, que l'on devine être une servante⁶⁰-pleureuse⁶¹, est à sa suite. Les tons sont ceux fréquemment utilisés dans les peintures funéraires des nécropoles paestanes : le rouge, le marron, le jaune, le blanc et le noir. Que Charon utilise une échelle pour faire monter les défunts dans sa barque se retrouve dans une épigramme de Zonas de Sardes que nous avons déjà considérée⁶². Le plus surprenant est de voir une figure ailée, dont la tête est imposante et d'aspect théâtral. Comme l'écrit A. Rouveret, ce personnage évoque une hybridation entre les figures de Charon et d'une Gorgone⁶³, ce qui expliquerait les caractéristiques en question. Ce choix peut s'expliquer de par le caractère apotropaïque des

⁶⁰ PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992, p. 326.

⁶¹ ROUVERET 2011, p. 8.

⁶² Pour l'usage général des échelles pour monter dans les embarcations, le commentateur de l'*Anthologie* mentionne Eur. *Iphigénie en Tauride*, 1351 et 1382.

⁶³ ROUVERET 1975, p. 618.

images de gorgones et de Méduse en particulier⁶⁴ et donc la volonté de protéger la tombe par l'intermédiaire de son programme iconographique.

Par rapport aux ailes qui complètent ce motif de passeur si singulier, nous aimerions ajouter qu'elles peuvent également être un emprunt à l'iconographie de Charun, une sorte de cousin étrusque de Charon. Tous deux se rejoignent non seulement d'un point de vue sémantique, mais également sur le port d'une tunique courte, sur le physique parfois ingrat et au niveau de leurs rôles d'agents funéraires⁶⁵. Ils ne sont pour autant pas à confondre, car Charun n'apparaît pas aux abords d'un fleuve dans l'iconographie et les attributs qui lui sont le plus souvent associés sont un maillet⁶⁶ ou des clefs⁶⁷. De plus, une urne de Volterra, en provenance de la nécropole de Portone, les représente ensemble encadrant un défunt ; Charun avec son maillet et Charon avec son aviron⁶⁸. Car si Charon a pour fonction de faire traverser le fleuve des Enfers aux défunts, Charun aurait notamment celle de leur « ouvrir la porte » de l'Au-delà⁶⁹. Une influence iconographique de Charun sur Charon ne serait pas impossible, dans la mesure où l'inverse est détectable, via la figure d'Hermès. En effet, si l'on met de côté cette fonction primordiale de gardien des portes, le comportement de Charun⁷⁰ s'est parfois rapproché de celui d'Hermès psychopompe, à qui il a même quelquefois emprunté le *pétase*, les ailes temporales et les endromides ailées⁷¹. Les schémas iconographiques attiques, ou du moins de Grèce propre, de la seconde moitié de l'époque classique, ont donc bien influencé à l'occasion les artistes d'Italie du Sud ; alors pourquoi ne pas penser qu'il en ait été de même avec la tombe de Paestum en question (**Après IV-1**) ? Il en ressortirait l'idée de mettre tout en œuvre pour assurer au défunt un séjour des plus sereins dans l'Au-delà, protégé et guidé au mieux par cette figure triple de Charon-Charun-Gorgone.

En terme d'influences il est également temps de préciser, pour revenir au mythe de Charon seul, qu'il est fort probable que celui-ci ait été inspiré des coutumes égyptiennes où apparaissent également les notions d'embarcation pour les morts et de passeur, mais en revanche pas l'idée de payer son voyage⁷². Un passage de Diodore de Sicile fait d'ailleurs le rapprochement entre Charon et le passeur des morts des Egyptiens (I, 96). En ce qui concerne la pratique de mettre une monnaie dans la bouche des morts et donc le rite de l'obole

⁶⁴ Sa tête coupée et placée au centre du bouclier d'Athéna ou sur son égide est appelée *gorgonéion*, un objet dans lequel « les anthropologues voient (...) un ancien masque rituel à valeur apotropaïque (qui détourne le mauvais œil) » – (MARTIN 1998², s.v. « Gorgone », p. 116.).

⁶⁵ JANNOT 1991.

⁶⁶ JANNOT 1991, p. 452.

⁶⁷ JANNOT 1991, p. 454.

⁶⁸ JANNOT 1991, p. 448.

⁶⁹ JANNOT 1991, p. 460.

⁷⁰ Ou plutôt des Charuns, comme l'explique par ailleurs l'article de J.-R. Jannot (JANNOT 1991, p. 448).

⁷¹ JANNOT 1991, p. 452.

⁷² GRINSELL 1957, p. 261.

proprement dit, son origine pourrait être perse. En effet, Hésychios ou encore Pollux⁷³ indiquent sous l'entrée du terme « danakè », l'un de ceux utilisés pour désigner la monnaie destinée à Charon, que ce nom était celui d'une petite pièce perse à l'origine⁷⁴.

La figure de Charon et le rite de l'obole, que l'on assimile tant l'une à l'autre, et à la Grèce tout à la fois, n'auraient donc pas été associés dès le départ et auraient des origines diversifiées, n'étant en rien une pure création grecque et ne s'étant pas cantonnés à la seule image des scènes attiques d'époque classique.

Parallèlement aux documents iconographiques où Charon apparaît comme unique figure mythologique, il existe un corpus plus restreint où le passeur est accompagné de celui auquel, dans le contexte funéraire, on attribue les épithètes *psychopompe* ou encore *chthonios*⁷⁵, à savoir Hermès.

Les exemples tirés de notre corpus étant tous, pour l'époque classique, des lécythes à fond blanc datés des alentours de 440-430 av. J.-C., nous ne les envisagerons pas de manière chronologique, mais suivant les peintres auxquels ils sont attribués.

Nous débuterons ainsi avec le Peintre de Sabouroff, qui a largement contribué à fixer l'iconographie charonienne ; c'est pourquoi nous lui devons peut-être également l'introduction d'Hermès dans le schéma de base incluant Charon seul⁷⁶. Deux de ses vases intégrés à notre catalogue montrent des compositions similaires, si ce n'est justement la position d'Hermès, qui varie quelque peu. Le premier est conservé à l'Altes Museum de Berlin et provient d'Athènes (**Après I-17**). La scène montre Charon de profil à droite, dans sa barque, portant comme souvent une *exomide* et un *pilos* et tenant à deux mains sa rame, tout en fléchissant les genoux. L'embarcation émerge des roseaux. Sur la rive se trouve Hermès, reconnaissable à ses bottes ailées, main droite sur sa hanche. Enfin, un jeune homme est peint également plus à droite encore⁷⁷. L'attitude d'Hermès est ici sobre, tandis que le défunt que lui et Charon viennent chercher est de sexe masculin. Notons que ce qui rend ce vase remarquable par ailleurs est la conservation de grandes traces de polychromie dont il a bénéficié, notamment le rouge de l'*exomide* de Charon et de la bordure du vêtement d'Hermès, ainsi que le jaune du bateau et du bâton du nocher.

Il est possible de voir au Metropolitan Museum de New York un vase de composition très semblable (**Après I-4**), puisque la différence majeure réside dans l'attitude plus démonstrative

⁷³ Hsch., s.v. « δανάκη » et Poll. *Onom.* IX, 83 – mentionné in CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 91.

⁷⁴ CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 92.

⁷⁵ SOURVINOU-INWOOD 1995, p. 304.

⁷⁶ SOURVINOU-INWOOD 1986, s.v. « Charon », in *LIMC III/I*, p. 219.

⁷⁷ Non visible sur la fiche du catalogue.

d'Hermès, qui tient son *kerykeion* et surtout ouvre son bras droit pour désigner la barque au défunt.

Un troisième lécythe attribué au même peintre nous propose un schéma un peu plus complexe et met en exergue un lien plus fort entre Hermès et l'âme qu'il est venu chercher. Il s'agit d'un vase en provenance d'Erétrie et qui est conservé à Athènes (**Après I-2**). Nous ne nous arrêterons que peu sur la figure de Charon, similaire à celle des deux précédents vases, si ce n'est que le corps du passeur est moins fléchi ici et que son visage est moins harmonieux. On reconnaît Hermès à son *kerykeion* et au *pétase* qu'il porte sur la tête. Si son corps est présenté de face et sa main qui tient le *kerykeion* baissée, sa tête est en revanche tournée vers la défunte tout enveloppée d'un *himation*. Est-ce parce qu'il s'agit cette fois d'une femme qu'Hermès lui tend la main ? Un geste qui peut paraître plus affectif que la simple désignation de l'embarcation que nous avons constatée sur le lécythe de New York (**Après I-4**). Nous nous trouvons là – comme déjà avec les images où Charon faisait lui-même un geste, dans une certaine mesure – dans l'idée de bienveillance associée à Charon et Hermès dans différentes sources écrites, comme l'a souligné Ch. Sourvinoud-Inwood⁷⁸. Le dernier élément à mettre en exergue est la présence de nombreux *eidôla* aux abords de la scène, ce qui n'est pas courant dans les documents iconographiques de l'époque, surtout en si grand nombre, et qui rapproche ce vase d'exemples plus anciens où Charon apparaît sans Hermès, comme un vase à figures noires daté de 500 av. J.-C. environ, où les *eidôla* sont nombreux et de taille imposante (**Après I-18**), ou encore les lécythes, datés eux du 2^e quart du V^e s. av. J.-C., conservés respectivement à Oxford (**Après I-8**) et Karlsruhe (**Après I-7**), où les *eidôla* sont moins abondants et de taille plus similaires à notre vase d'Athènes (**Après I-2**). Nous proposons d'interpréter la présence de ces *eidôla* multiples comme un geste rassurant de plus à associer à la main tendue d'Hermès : la défunte ne va pas se retrouver seule dans l'Hadès, confrontée au néant, mais va retrouver d'autres ombres, d'autres âmes, parmi lesquelles ceux de proches disparus avant elle peut-être.

L' Hermès qui est l'œuvre du Peintre de Thanatos sur un lécythe visible à Munich (**Après I-19**) entre lui aussi bien en contact avec la défunte que Charon, dont le bateau comporte ici un motif d'œil à sa proue, puisque non seulement de la main gauche il prend le bras à cette femme, mais de la droite il tend son *kerykeion* pour désigner l'embarcation.

Le Peintre du Carré a lui aussi pris le parti d'un contact entre Hermès et une défunte sur un lécythe conservé à l'Université de Manchester (**Après I-20**). Hermès prend la morte par le bras, tandis que Charon lui-même fait un geste d'ouvrir sa main droite, peut-être pour se

⁷⁸ SOURVINOU-INWOOD 1995, p. 317, 338 et s.

préparer à aider la femme à monter dans son bateau, à moins qu'il ne s'agisse que d'un geste d'impatience à l'encontre d'Hermès.

Un dernier lécythe attique d'époque classique, attribué lui au Peintre de Munich 2335 (**Après I-21**) présente de nombreuses différences en ce qui concerne Hermès et les défunts impliqués. La barque de Charon, positionnée bien droit à l'avant, émerge comme souvent depuis des roseaux, mais à droite et non à gauche du vase. Il est à noter qu'une défunte est déjà présente dans la barque. Assise, enveloppée dans son manteau, elle soutient sa tête baissée de sa main droite, dans une attitude toute mélancolique. Hermès se situe quant à lui sur la rive. Il fait face à Charon, son pied gauche étant posé sur une pierre toute proche de la proue. Derrière lui, on aperçoit une autre femme. Tout porte à croire qu'il s'agit d'une autre défunte, qu'Hermès a enjoint de le suivre. Aucun contact ne s'établit alors ici entre Hermès et la défunte en question, contrairement à une majorité des scènes que nous avons considérées. Bien qu'une autre âme soit déjà présente dans le bateau et donc puisse contrebalancer l'idée de solitude associée souvent aux défunts, la tristesse de la première et le manque d'attention de la part d'Hermès confèrent à cette scène une atmosphère de froideur et de tristesse. Notons enfin que la femme à la suite d'Hermès tient en main un objet qu'il est difficile d'interpréter, mais qui semblerait être un collier. Serait-ce son moyen de paiement pour le passage, à défaut d'une obole ?

En ce qui concerne les documents hellénistiques qui présentent Charon et Hermès, leur nombre est inversement proportionnel à la grande progression du rite de l'obole durant cette période. Le vase que nous proposerons à l'étude ne provient d'ailleurs pas de Grèce propre, mais de la Grande-Grèce. En effet, il s'agit d'une amphore de type certes panathénaïque, mais qui fut découverte à Olbia (**Après I-6**). Ce vase polychrome nous présente, dans un style très différent des lécythes, les figures de Charon et d'Hermès sur la droite. Hermès se tourne en direction de non pas un, mais deux défunts, une femme et un enfant. Il semble qu'une fois de plus, Hermès tende le bras en direction des deux ombres, mais l'état du vase ne nous permet pas de l'affirmer et d'en dire davantage. Tout au plus nous permet-il de nous assurer de la référence, dans cette partie du monde grec également, à la figure, outre d'Hermès, de Charon, et à la très probable existence du rite de l'obole dans cette région.

La scène la plus complexe de toutes prend place sur un lécythe à fond blanc attique, daté des environs de 430-420 av. J.-C. et conservé au Musée national d'Athènes (**Ekphora I-11**). Charon est loin d'y apparaître seul avec le mort puisque, outre la présence d'Hermès, celle d'Hypnos et Thanatos est à signaler. Les jumeaux prennent place au centre de la composition, où nous les voyons tenir le cadavre d'une défunte avec un *cécryphale* et une *stéphanè* dans les

cheveux⁷⁹. A l'arrière plan sont représentés le monument funéraire marquant l'emplacement de la tombe, ainsi qu'Hermès, sur la droite. Bien qu'une partie du vase soit endommagé – les traits de peinture se sont, en effet, effacés à partir du buste d'Hypnos –, il est possible de reconnaître, plus loin sur la droite, le nocher dans sa barque, cette dernière contenant déjà en plus de lui un jeune garçon, l'enfant de la défunte éventuellement. Du point de vue narratif, cette scène pose question. Faut-il y voir simplement une juxtaposition des motifs traditionnels Hypnos et Thanatos s'emparant du corps et Charon venant chercher l'âme, l'ombre d'une personne décédée ? Ce qui trouble cette interprétation est la présence et surtout le positionnement d'Hermès. En effet, celui-ci ne se trouve pas, comme l'on pourrait s'y attendre, dans la zone dévolue à Charon, mais dans celle investie par Hypnos et Thanatos. Plus que cela, il est tout proche des jumeaux, un peu comme s'il surveillait leurs actions. Si nous reprenons la théorie d'Hypnos et Thanatos déposant le corps, la suite des événements est la suivante : déposition du cadavre qui va ensuite être enseveli, présence d'Hermès qui précède Charon pour voir si tout est conforme, arrivée prochaine du nocher pour récupérer la morte qu'Hermès fera monter dans sa barque. Dans ce cas de figure, Hermès semble pressé, mais pourquoi pas ? Nous pouvons imaginer que ce vase constituait une commande très spéciale de la part de proches soucieux que toutes les figures mythologiques possibles de la prise en charge des défunts soient convoquées dans la même scène, de sorte à assurer au mieux le passage de leur proche défunte. En revanche, il est tout de même troublant de constater que, d'après les gestes et les attitudes conférés aux protagonistes, Hypnos et Thanatos semblent plutôt aider la femme à se relever que de déposer son corps à la tombe⁸⁰. Le parti pris narratif pourrait alors être de montrer qu'Hypnos et Thanatos interviennent après la mise au tombeau du cadavre et l'achèvement de tous les rites, à savoir qu'ils n'ont pas dans les bras un cadavre, mais l'ombre de la défunte. Les cas d'épiphanie du mort en montrent bon nombre d'entre eux également assis sur les degrés de leur monument funéraire, soit que la narration s'arrête là, soit que la présence de Charon sur l'un des deux côtés de la scène implique que les défunts attendent de monter dans sa barque pour leur dernier périple. Voilà ce que nous avons l'impression de voir ici : les jumeaux Mort et Sommeil aident cette toute nouvelle ombre, encore en léthargie, à se relever ou du moins à s'asseoir. Une fois « réveillé », autrement dans la pleine phase du passage, ce double de la défunte sera alors pris en charge par Hermès, qui le conduira jusqu'à la barque de Charon, ce dernier ne faisant face qu'à des morts aux yeux grands ouverts, nous l'avons constaté. La partie manquante du vase,

⁷⁹ OAKLEY 2004, p. 129.

⁸⁰ Même J. Oakley mentionne en passant que « she almost looks like she is being raised to walk rather than to be carried off » (OAKLEY 2004, p. 129).

pour peu qu'un motif l'ait vraiment comblée, aurait-elle pu nous aider à trancher quant à ces interprétations ? Nous ne le pensons pas. Enfin, reste le problème du jeune homme visible tout à gauche sur la présentation éclatée de la scène peinte de ce vase, délaissé par les commentateurs. Si nous reconstituons le vase dans sa forme cylindrique (voir fiche), il s'avère que celui-ci est embarqué lui aussi. Rien de moins surprenant, si l'on se réfère aux textes qui évoquent la traversée de plusieurs âmes à la fois⁸¹. C'est pour cette même raison que nous disons que le jeune garçon près de Charon peut éventuellement être l'enfant de la défunte, mais ne l'affirmons pas, car ces deux jeunes personnes peuvent être les deux enfants de la défunte, un enfant de la défunte et une âme autre déjà embarquée ou encore deux ombres déjà embarquées par Charon auxquelles va se rajouter la morte en question. La lance que porte le second des adolescents reste enfin difficile à interpréter.

De ces constatations nous pouvons conclure que l'entité Charon et l'obole ne sont certes pas forcément associées. La figure du nocher existait bien avant l'attestation du rite de l'obole à Athènes, notamment, si bien que l'idée de passage n'a pas toujours subordonnée à un paiement, du moins d'ordre monétaire, de la traversée. D'autre part, lorsque Charon apparaît dans les sources contemporaines de la pratique de l'obole sans que celle-ci soit pour autant mentionnée en association avec le nocher, cela implique que le rite n'a pas toujours besoin d'être explicité et que la figure de Charon peut intrinsèquement y faire allusion.

II. 2) Le rite de l'obole

Les sources écrites fournissent tout aussi bien des mentions indirectes que directes du rite de l'obole à Charon.

Si nous revenons dans un premier temps vers les inscriptions funéraires, il existe tout une série de pièces de l'*Anthologie* datées de l'époque hellénistique qui, comme autant d'exercices de style, se réfèrent à la mort de Diogène, le philosophe cynique, et, pour une partie d'entre elles, à Charon tout à la fois. Nous en citerons deux qui évoquent précisément l'obole.

La première, consignée sous le n° 67, est attribuée à Léonidas de Tarente :

« Triste servant d'Hadès, qui traverses cette eau de l'Achéron sur ton bac sombre, reçois-moi, quoique tu aies ta barque affreuse fort lourde de défunts : je suis Diogène le cynique. Avec moi je n'embarque qu'une gourde, une besace, ce vieux manteau et l'obole qui paie le passage des morts. Tout ce que j'ai possédé parmi les vivants, je l'apporte en venant chez Hadès, et je ne laisse rien sous le soleil »⁸².

⁸¹ Cf. *infra*, p. 469 et s.

⁸² *Anth.*, L. VII, n° 67 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 85.

La seconde aurait été rédigée par Archias et dit ceci :

« Conducteur des morts pour Hadès, qui te plais aux larmes de tous (kexarm^one dākru^si pāntvn)⁸³, qui traverses cette eau profonde de l'Achéron, quoique ton esquif ploie sous les ombres des trépassés, ne laisse pas là Diogène-le-Chien : c'est moi. J'ai avec moi une gourde, un bâton, un manteau double et, pour te payer du passage, une obole. Même vivant, cela seulement que mort j'apporte ici encore fut mon avoir, et sous la lumière du soleil je n'ai rien laissé »⁸⁴.

Que ce soit dans l'une ou l'autre inscription, la traduction « obole » provient simplement bien d' « ὀβολός », l'un des termes utilisés pour rendre compte de cette monnaie funéraire destinée au passeur. Tout le « folklore » lié à Charon est ici convoqué, qu'il s'agisse non seulement de l'obole, mais aussi de la barque, de l'Achéron, de la traversée, des autres ombres et bien sûr des Enfers, via la figure d'Hadès, dieu des morts et roi du monde souterrain, où il fait si sombre, comme l'évocation au soleil laissé derrière soi sous-entend. De plus, nous en déduisons que tout philosophe célèbre et tout être non-conventionnel qu'ait été Diogène le Cynique, on aurait pour lui aussi pratiqué le rite de l'obole⁸⁵.

Parmi les auteurs de théâtre de l'époque classique, des allusions directes au rite en question sont à prendre en compte chez Aristophane. Il est notamment un passage des *Grenouilles* où l'on peut prendre connaissance de cet échange entre Héraclès et Dionysos (139 et s.) :

– « Dans un batelet pas plus grand que ça un vieux nocher te passera moyennant un salaire de deux oboles (δύ' ὀβολῶ) ».

– « Oh! quel pouvoir ont partout les deux oboles! »⁸⁶.

Contrairement à ce qui est mentionné dans les autres sources écrites, ce n'est pas ici une seule obole, mais deux, qui sont nécessaires à payer la traversée. Aristophane voulait alors souligner, sous le couvert de la comédie, l'inflation galopante que connaissait l'Athènes de la fin du V^e s. avant notre ère⁸⁷.

Il est en revanche à noter que dans les nécropoles macédoniennes, les monnaies destinées à Charon n'avaient pas exactement la valeur d'une obole, mais un peu moins ou un peu plus que cela⁸⁸, pour ce qui concernait les vraies monnaies⁸⁹.

⁸³ Le commentateur indique que la construction « κεχαρμένε δάκρυσι » fait penser à une étymologie populaire du nom « Χάρων ».

⁸⁴ *Anth.*, L. VII, n° 68 (éd. Waltz 1960, 2^{ème} éd.)/ trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, T. IV, p. 86.

⁸⁵ Et comme l'écrivait à ce propos S. T. Stevens : « the philosopher who flouted convention in life, finds himself following convention in death » (STEVENS 1991, p. 217).

⁸⁶ Trad. H. van Daele, 2002¹⁰, p. 92.

⁸⁷ STEVENS 1991, p. 215.

⁸⁸ CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 94.

⁸⁹ Pour la fausse monnaie, voir *infra*, p. 470.

Nous ne pouvons laisser là les sources écrites sans prendre en compte, bien que hors limites chronologiques de cette étude, les textes de Lucien, qui permettent d'avoir un peu de recul sur les pratiques antiques et d'envisager les éléments sous un autre angle.

En effet, celui-ci a consacré de longs passages de ses œuvres à la figure de Charon et au rite de l'obole. Ainsi, le bien nommé texte *La traversée des Enfers* (ou *Le tyran*) est émaillé de nombreuses allusions à la fameuse obole (1, 8-9/ 19, 7/ 21, 1 et s.) :

« CHARON (à Clotho) : Voici presque la fin du jour et nous n'avons pas encore gagé la moindre obole »⁹⁰.

« CYNISCOS (philosophe) : Charon, il est bon qu'à présent je te dise la vérité. Je ne saurais te donner l'obole après la traversée »⁹¹.

« CHARON : Allons, commencez par me payer vos passages. (à Mycille) Toi aussi, paye. Maintenant j'ai reçu de tout le monde : donne l'obole toi aussi Mycille ;

MYCILLE (cordonnier) : Tu plaisantes, Charon, ou bien tu écris sur l'eau, comme on dit, si tu attends quelque obole de Mycille. Je ne sais même pas si l'obole est carrée ou ronde »⁹².

L'auteur nous compte avec humour les affres de la position de Charon, qui doit toujours réclamer pour se faire payer et qui certains jours ne reçoit que peu ou pas d'argent, en fonction du nombre de trépassés. Le mot utilisé est à nouveau « ὀβολός » à chaque fois.

La même problématique se fait jour dans un passage des *Dialogues des morts* (VIII), de Lucien, où Charon est aux prises avec un défunt difficile du nom de Ménippe, qui va jusqu'à essayer de se jouer d'Hermès tout à la fois. En effet, Ménippe ne veut pas payer le prix de son passage, ce qui met en colère Charon ; mais celui-ci se permet également de dire qu'Hermès n'a qu'à payer pour lui. Décidément très sûr de lui, Ménippe ne renonce pas et propose même à Charon que ce dernier le ramène à la vie. Le nocher est furieux, mais doit se rendre à l'évidence : de la part de Ménippe, jamais il ne touchera une obole⁹³.

Enfin, l'une des sections du traité sur le deuil (*Luct.* 10), toujours de Lucien, parle aussi du rite de l'obole et de tout ce qu'il en ressort de problématique :

« Ces croyances sont si fortement imprimées dans l'esprit de la plupart des hommes que, lorsqu'un de leurs parents vient à mourir, ils apportent aussitôt une obole et la lui mettent dans la bouche pour payer son passage au batelier. Ils ne s'informent pas au préalable quelle est la monnaie qui est en usage et a cours aux enfers et si c'est l'obole attique ou l'obole macédonienne ou celle d'Egine qui est la monnaie légale, et ils ne réfléchissent pas qu'il

⁹⁰ Trad. J. Bompaigne, 1998, p. 268.

⁹¹ Trad. J. Bompaigne, 1998, p. 287.

⁹² Trad. J. Bompaigne, 1998, p. 289.

⁹³ Pour résumer la scène, nous nous sommes basés sur le texte grec établi par M. Dittand, 1872, p. 17-19.

vaudrait beaucoup mieux que les morts n'eussent pas de quoi payer le passage ; car alors le nocher ne les recevrait pas et ils retourneraient au séjour des vivants »⁹⁴.

Une fois de plus, Lucien applique son esprit critique et cynique au démantèlement d'une coutume ancienne. Sa proposition de ne pas payer le passage pour ne pas mourir semble tomber sous le sens et pourtant, comme nous venons de le voir dans les *Dialogues des morts*, ce n'est pas parce qu'un défunt est mauvais payeur que Charon va le ramener à la vie pour autant. Quant à la question du cours de la monnaie, elle ramène directement à des constatations surprenantes qu'ont faites les archéologues. En effet, les pièces déposées dans les tombes ne correspondaient pas toujours à du vrai matériel monétaire, il s'agissait parfois d'imitations. Pour en revenir à la Macédoine, il est fréquent de trouver dans les tombes des exemplaires de cette fausse monnaie, qui s'apparente à « de fines feuilles d'or ayant la forme d'une monnaie et portant dans la plupart des cas sur une seule face un type monétaire ou un type iconographique »⁹⁵. Si les oboles à Charon étaient souvent faites de bronze⁹⁶, cette *ghost-money*, comme on l'appelle également dans les milieux anglo-saxons, était en or dans la région macédonienne ; ailleurs dans le monde grec il en a été fabriqué en argent⁹⁷. Pour exemple, l'une de ces fausses monnaies en or destinées à Charon est visible dans notre catalogue (**Après II-1**). Elle provient d'une tombe athénienne d'époque hellénistique, les oboles à Charon n'ayant étonnamment pas été découvertes dans cette zone avant cette période⁹⁸.

Enfin, il nous faut signaler que le rite de l'obole, outre la fonction de paiement et donc d'aide au passage dont il relevait, pouvait également assurer une fonction d'identification. Nous y reviendrons au moment d'évoquer les rites funéraires pour les initiés des pratiques orphico-dionysiaques.

Si les témoignages indirects du rite de l'obole à Charon de type iconographique sont nombreux, il apparaît que les témoignages directs sont pratiquement inexistants. Un seul document, à savoir un lécythe à fond blanc non attribué daté de 420 av. J.-C. (**Monument I-45**), peut éventuellement entrer dans cette catégorie. La scène qui y est peinte présente un jeune homme assis sur les degrés d'un monument funéraire, c'est-à-dire le mort, entouré à gauche d'une femme apportant un corbeille à offrande et à droite de la figure de Charon dans sa barque. L'attention du spectateur doit alors se concentrer sur la main droite levée du jeune

⁹⁴ Trad. E. Chambry, 1950, p. 63.

⁹⁵ CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 98.

⁹⁶ STEVENS 1991, p. 225.

⁹⁷ CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 98.

⁹⁸ KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 166.

homme défunt, où nous apercevons un objet de toute petite taille et de forme arrondie, soit très vraisemblablement une monnaie. Monnaie qu'il est tentant d'envisager comme l'obole destinée au nocher présent tout proche du mort dans cette représentation, bien qu'en pratique, à cette époque-là, les tombes attiques n'aient pas révélé la présence d'oboles.

A cela peuvent s'ajouter les documents où nous proposons de reconnaître des substituts à l'obole, mais qui font eux aussi office de moyen de paiement du passage (**Après I-21, Après I-11, Après I-3**).

II. 3) Pérennité et universalité du rite

Parmi les rites funéraires pratiqués en Grèce, celui de l'obole est l'un des plus durables et des plus universels. En effet, l'usage d'une monnaie funéraire destinée à Charon passa du monde grec à l'empire romain vraisemblablement vers le milieu du III^e s. avant notre ère⁹⁹. Il est d'ailleurs possible de lire dans *L'Ane d'or* ou *Les Métamorphoses* (VI, 18-20), d'Apulée¹⁰⁰, un auteur de cultures latine et grecque né en Afrique du Nord au II^e s. ap. J.-C., une description du rite et du folklore qui lui est associé tout à fait conforme à ce dont nous avons pu prendre connaissance auparavant :

« (Une tour à Psyché) : Mais n'aie pas la légèreté de t'engager sans rien dans ces ténèbres, porte, dans tes deux mains, des gâteaux pétris avec du vin et de la farine d'orge et, dans la bouche, tiens deux pièces de monnaie. (...) Tout de suite après, tu parviendras au fleuve mort ; là préside Charon qui demande qu'on lui paie d'avance le prix du passage et, à cette condition, conduit les voyageurs jusqu'à l'autre rive (...). Ainsi, même entre les morts, l'avidité demeure vivace, et Charon lui-même, ce grand dieu, qui perçoit les péages pour Pluton, ne fait rien pour rien : lorsqu'il meurt, le pauvre doit se munir de l'argent du voyage et si, par hasard, il n'a pas de sou dans sa main, personne ne lui permettra de rendre le dernier soupir. C'est à ce vieillard hideux que tu donneras, comme prix du passage, l'une des deux pièces que tu porteras (...). Au retour, (...) donne à l'avidé passeur le sou que tu auras gardé avec toi et, une fois son fleuve franchi, tu reviendras sur tes pas jusqu'à ce que tu revoies le chœur des astres du ciel »¹⁰¹.

L'idée que sous-tend la fin du passage est à nouveau de se jouer de Charon, mais cette fois non en ne payant pas, mais en apportant de quoi payer un illusoire retour sur terre.

⁹⁹ GRINSELL 1957, p. 263 et s.

¹⁰⁰ Lucius Apuleius, né à Madaure vers 125 ap. J.-C.

¹⁰¹ Trad. P. Grimal, 1999², p. 146-148.

Loin du monde gréco-romain, A. Van Gennep s'est par exemple fait l'écho d'une pratique similaire chez les Kol de l'Inde¹⁰² ou encore en France¹⁰³, pour rester en Europe et au plus près de ce rite de passage dans l'autre monde tel que pratiqué en Grèce.

La pérennité du rite est elle aussi notable, si l'on pense que, pour en revenir à la France, l'on trouve des oboles à Charon, ou du moins à une entité de passeur, aussi bien placées dans la bouche d'un défunt en Normandie au VI^e s. (ANNEXE XLII) que dans la main d'un mort en Bourgogne au XIX^e s. de notre ère¹⁰⁴. Au XIX^e s. encore, les Grecs de la région autrefois appelée l'Asie Mineure avaient pour certains toujours recours au rite de placer une monnaie dans la bouche ou la main de leurs morts, tout comme il était encore possible en Grèce propre de trouver à cette époque des défunts accompagnés d'une pièce et d'une clé tout à la fois¹⁰⁵. Enfin, pour ce qui concerne la fin du XX^e s., un article de J. Du Boulay daté de 1982 témoignait des rites funéraires dans le Nord de l'Eubée et en particulier à Ambéli. Référence n'y était plus faite au rite de l'obole proprement dit, mais à un personnage nommé l'Ange ou Cháros, chargé par Dieu d'emmener les âmes vers le lieu du jugement¹⁰⁶. Le Cháros, image dominante de la mort à Ambéli, comme un double de Charon christianisé et d'attitude désormais violente¹⁰⁷, avec cependant l'idée persistante d'un accompagnement des défunts, d'une prise en charge de leur « passage ».

III. Des rites pour les défunts initiés

Le dernier type de rite funéraire dont nous parlerons n'est pas en lui-même consigné dans les textes et nous n'y trouvons pas réellement d'allusion directe dans l'iconographie. La raison en est simple ; il était réservé à des personnes initiées aux mystères que l'on dit « orphiques » ou « orphico-dionysiaques ». Ce rite consistait à placer sur la bouche ou la poitrine de certains défunts des feuilles ou des lamelles¹⁰⁸ d'or gravées d'un texte au pouvoir symbolique, celui de guider le mort dans l'au-delà. Un au-delà où il vivra une véritable « renaissance », où il sera accueilli par Perséphone elle-même, où il connaîtra la « béatitude promise » et où il rejoindra

¹⁰² VAN GENNEP 1991, p. 217.

¹⁰³ VAN GENNEP 1991, p. 221.

¹⁰⁴ GRINSELL 1957, p. 268.

¹⁰⁵ GRINSELL 1957, p. 268. La clé étant supposée leur ouvrir les portes du Paradis.

¹⁰⁶ DU BOULAY 1982, p. 224.

¹⁰⁷ « Cháros, or the Angel, (...), with his drawn sword cuts the victim's throat, and drenches with blood not only the dead person but also the house and everyone in it » (DU BOULAY 1982, p. 224). L'idée de la souillure provoquée par la mort persiste donc également.

¹⁰⁸ Ces objets avaient tantôt la forme de lamelles ou de tablettes, de feuilles ou plus précisément de feuilles de lierre.

les autres bienheureux¹⁰⁹. Bien que la découverte de ces tablettes se soit concentrée en Macédoine et en Thessalie, des exemples sont aussi à signaler en Italie du Sud, dans le Péloponnèse, en Crète et en Asie Mineure (ANNEXE XLIIIa)¹¹⁰.

Ce sont donc les textes de ces tablettes proprement dit qui constituent notre seule source. Une source écrite que nous considérerons pour elle-même et dont nous allons voir en quoi elle peut à elle seule nous amener à prendre conscience du rite funéraire impliqué, selon la méthode utilisée jusqu'à présent.

Tout d'abord, tous ces textes sont composés d'hexamètres, soit dans leur totalité, soit que des séquences en prose s'y insèrent¹¹¹. Cette communauté de forme, versifiée, peut être un premier indice de rite associé et de performativité¹¹². Ils relèvent également d'une communauté de formules, qui induit sans doute l'existence de textes bien établis, connus de tous les initiés en question.

D'autre part, lorsque l'on étudie les termes qui sont fréquemment employés, nous pouvons isoler celui de « myste », d'« initié », qui renvoie lui aussi à une idée de rites religieux associés. Pour exemple, nous le trouvons sur les trois feuilles d'or découvertes dans des tombes à cistes hellénistiques d'Aigion, en Achaïe¹¹³. Sur la première d'entre elles, le mot « Μύστης » est gravé seul. Sur les deux autres le nom du défunt lui est associé, à savoir respectivement Dexilaos et Philon¹¹⁴. Parfois s'ajoute l'adjectif « εὐσεβής », « pieux », qui renforce l'idée d'implication dans le rite et souligne par là même le contexte religieux de celui-ci, comme sur la lamelle macédonienne découverte à Pella (ANNEXE XLIVa), où l'on peut lire :

« Φερσεπώνη
Ποσειδίππος μύστης
εὐσεβής »¹¹⁵.

Ce texte a été dédicacé par un pieux *myste* du nom de Poséidippos, à Persépnone. Ce défunt est sans doute identifiable au grand-père de l'épigrammatiste du même nom¹¹⁶, Poséidippos de Pella, qui fit une grande carrière à Alexandrie au III^e s. av. J.-C.

¹⁰⁹ PAILLER 1995, p. 125.

¹¹⁰ Cf. JOHNSTON et GRAF 2007, p. 2 (carte). Les exemples crétois sont cependant plus tardifs, car datés du II^e s. av. J.-C.

¹¹¹ JOHNSTON et GRAF 2007, p. 137.

¹¹² « The texts of the Gold Tablets contain details that imply a ritualized, performative background. The most important indication is their metrical structure » (JOHNSTON et GRAF 2007, p. 137).

¹¹³ JOHNSTON et GRAF 2007, p. 30-31 (textes n° 20 à 22).

¹¹⁴ Ces feuilles d'or qui portent juste l'indication du mot *myste*, auquel est parfois associé le nom du défunt, sont à voir comme des versions abrégées des autres lamelles contenant des textes plus fournis et il serait possible de rapprocher la fonction identitaire de deux monnaies en or de Pydna de ces dernières également (CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 100 et s.).

¹¹⁵ HATZOPOULS 2006, p. 135 ; JOHNSTON et GRAF 2007, p. 42-43 (texte n° 31).

L'initiation est encore manifeste lorsqu'il s'agit de prendre connaissance de la lamelle de Phères¹¹⁷, en Thessalie, et de celle d'Entella¹¹⁸, en Sicile. Toutes deux débutent par le terme « Σύμβολα », ce qui fait référence à des « mots de passe » seuls connus de l'initié.

Mais si nous n'avions pas retrouvé ces objets en contexte, aurions-nous pu néanmoins les rapprocher d'un rite de type funéraire ? Nous en aurions, en effet, été capables, à la lecture de certains textes seuls. Tout d'abord, que ce soit sur la lamelle de Dion-Pella, que nous avons citée un peu plus haut, ou sur bien d'autres encore, la mention de Perséphone, reine des Enfers, constitue un premier indice. D'autres, à l'instar des feuilles d'or de Grande-Grèce, dont l'une a été découverte à Hipponion et est datée plus haut que les autres (vers 400 av. J.-C.) et l'autre provient de Petelia (ANNEXE XLIVc)¹¹⁹, font référence à l'au-delà par l'intermédiaire des termes « Αἶδαο δόμος/δόμων »¹²⁰ et tout simplement à l'agonie (« θανεσθαι/θανεῖσθαι »). Une autre lamelle de Grande-Grèce (IV^e ou III^e s. av. J.-C.), en provenance de Thourioi et aujourd'hui conservée au Musée national de Naples, l'exprime de manière très poétique, en disant

« dès que l'esprit a quitté la lumière du soleil »¹²¹.

La source écrite que constitue les lamelles nous amène donc bien à les associer à un rite religieux prenant sens dans le contexte funéraire. Leur but était eschatologique, car nous comprenons que l'initiation reçue de leur vivant, et donc les rites religieux pratiqués dès lors, avant le rite de passage si singulier qui les mènent à se faire enterrer avec une feuille d'or au texte symbolique et performatif, leur promettaient une place à part dans l'au-delà. Un endroit où ils se mêleraient aux autres « bienheureux », c'est-à-dire les autres initiés, accueillis par Perséphone, et dont certaines tablettes donnent des indications précises quant à sa localisation¹²². Ils y renaîtraient dépouillés de leur condition de mortels, devenant eux-mêmes des entités divines.

Le dernier texte que nous reproduirons permet de résumer quelque peu la situation et de faire le lien avec les croyances « orphico-dionysiaques ». En effet, bien que nous ne souhaitons pas nous lancer trop avant dans l'analyse de ces croyances et des rites qui les sous-tendent, ce

¹¹⁶ Un homme dont par ailleurs une élégie rédigée sur un papyrus évoque le statut d'initié – HATZOPOULOS 2006, p. 136.

¹¹⁷ HATZOPOULOS 2006, p. 137 ; JOHNSTON et GRAF 2007, p. 38-39 (texte n° 27).

¹¹⁸ HATZOPOULOS 2006, p. 137.

¹¹⁹ Cette lamelle est, elle, datée du IV^e s. av. J.-C., comme la majorité de celles retrouvées, cependant qu'elle a été découverte roulée dans une amulette en or d'époque impériale (JOHNSTON et GRAF 2007, p. 6).

¹²⁰ Hipponion : JOHNSTON et GRAF 2007, p. 4-5 (texte n° 1) ; Petelia : GUTHRIE 1956, p. 193 – JOHNSTON et GRAF 2007, p. 6-7 (texte n° 2).

¹²¹ GUTHRIE 1956, p. 193-194.

¹²² Outre les feuilles d'or elles-mêmes, y font notamment allusion certains textes de Platon (*Phédon* – notamment 108a, *Gorgias* – notamment 523b, *République* – notamment 614c).

que des chercheurs aguerris à l'étude des textes et de la religion grecque antique ont déjà largement entrepris de faire¹²³, nous nous devons de faire apparaître, par l'intermédiaire d'extraits de ces textes, les références à ces deux entités mythologiques.

L'ultime texte que nous citerons intégralement, donc, est celui gravé sur deux feuilles d'or découverte dans une tombe de Thessalie, à Pelinna. Elles avaient la forme de feuilles de lierre (**ANNEXE XLIVb**) et étaient posées sur la poitrine de la défunte. Voici l'une des traductions qui en a été faite :

1. Maintenant tu es mort, maintenant tu es né < à la condition divine >, trois fois heureux en
ce jour,
2. Dis à Perséphone que le Bacchique lui-même t'a libéré
3. Taureau, tu t'es jeté dans le lait
4. Vivement, tu t'es jeté dans le lait
5. Bélier, tu as bondi dans le lait
6. Tu possèdes gratuit (?) le vin, dans ton bonheur, < ou plutôt > Tu possèdes le vin, signe de
ton sort bienheureux,
7. Et sous terre t'attend même consécration que les autres heureux¹²⁴.

Le Bacchique, autrement dit Bacchos, le dieu du vin, est l'agent libérateur de ces âmes initiées. En dehors du nom de Perséphone, que nous avons déjà mis en exergue, les lamelles évoquent également, de manière directe, Bacchos, tout aussi bien d'ailleurs qu'Hadès, Déméter ou encore Zeus. Hadès étant le compagnon forcé de Perséphone, Zeus et Déméter étant les parents de celle-ci¹²⁵. Le rapport à l'« Orphisme » se fait par Dionysos, que l'une des cosmogonies prônées par cette mouvance mystique envisage comme le fils de Perséphone et de Zeus, à qui il arriva malheur, nous allons le voir, mais également par certaines formules qui se rapportent à ce que l'on connaît des croyances en question. Ainsi, plusieurs des textes des feuilles d'or font dire au défunt qu'il est « l'enfant » ou « le fils de la terre et du Ciel étoilé »¹²⁶. Cela est à mettre en rapport avec la conception orphique de la naissance de l'homme¹²⁷. Un homme issu des Titans, nés eux-mêmes du Ciel (Ouranos) et de la Terre (Gaïa). Or les Titans, bien que nés de deux divinités primordiales, en vinrent à dévorer

¹²³ C'est pourquoi nous ne ferons notamment pas du tout allusion au fameux papyrus de Dervéni, en dépit de notre présence à sa récente nouvelle présentation par S. I. Johnston et F. Graf à l'INHA (Paris, 24/03/2010). Laquelle soulignait plusieurs avancées dans l'interprétation de ce document, tout en ne niant pas le caractère immensément dense et complexe des associations et des concepts qu'il présente.

¹²⁴ PAILLER 1995, p. 125. Pour le texte grec voir par exemple JOHNSTON et GRAF 2007, p. 36 (texte n° 26 a, b).

¹²⁵ Dans les mythes orphiques, Zeus transformé en serpent s'unit également à Perséphone (MARTIN 1998², s.v. « Perséphone », p. 198).

¹²⁶ Parmi celles que nous avons considérées, les lamelles d'Hipponion et de Petelia.

¹²⁷ GUTHRIE 1956, p. 195.

Dionysos, Bacchos. L' « Orphisme », par l'intermédiaire notamment du compilateur Onomacrite¹²⁸, expliquait ainsi la nature dionysiaque de l'homme qui, par l'intermédiaire de ses ancêtres Titans et de leur crime portait en lui un élément divin « qui lui donne le droit de réclamer sa place auprès des dieux »¹²⁹. Ce n'est qu'après une vie très ascétique et jalonnée de tabous¹³⁰ – un trait de l'Orphisme qui rapproche ses pratiquants d'autres initiés marginaux, les Pythagoriciens¹³¹ –, dont les préceptes nous sont connus par bribes aux travers d'autres types de sources écrites (*Hymnes orphiques*, *Fragments orphiques*, etc.), que ces morts qui sont décrits comme étant assoiffés – une croyance générale qui ne se limitait pas à l' « Orphisme » et dont l'origine semble d'ailleurs égyptienne¹³² – verront leur âme libérée par Bacchos et pourront connaître une autre vie après la vie. Le rite funéraire qui consistait à placer avec eux ces lamelles d'or, qu'ils avaient pu préparer de leur vivant, leur conférait le pouvoir de rappeler aux dieux leur nature de *mystes*, leur appartenance à la même « race sacrée » et par là leur droit à connaître le « séjour des Bienheureux »¹³³, n'ayant plus rien de mortels dans la mort même.

Le document iconographique qui semble le plus explicite concernant ce rite funéraire des lamelles orphiques ou orphico-dionysiaques est une amphore apulienne à figures rouges, attribuée au Peintre de Ganymède et daté de 340 av. J.-C. (**Après I-23**). En effet, le décor de sa panse nous donne à voir une stèle en *naïskos*, comme nous en avons vu tant sur ce type de vase, à l'intérieur duquel sont peints deux personnages. Il ne s'agit pas d'une scène bien connue du répertoire iconographique des vases de Grande-Grèce retrouvés en contexte funéraire – maîtresse et servante, maître et serviteur ou encore couple –, mais nous voyons à droite un homme assis, sans doute le défunt, et en face de lui, debout, un jeune homme dont l'instrument de musique¹³⁴, le bonnet phrygien et le costume oriental à manches longues¹³⁵ permettent de l'identifier comme étant Orphée. Un *pilos*, deux roues et un bouclier sont enfin peints comme suspendus à la partie supérieure du *naïskos*. Orphée, dont les doigts sont représentés en mouvement sur les cordes de son instrument, joue pour le défunt. Cela

¹²⁸ Pausanias (VIII, 37, 5) dit que l'on trouvait la trace du grand mal fait par les Titans à Dionysos dans les écrits de cet auteur du VI^e s. av. J.-C. Voir aussi un texte d'Olympiodore le Néoplatonicien ou le Jeune, qui vécut au VI^e s. ap. J.-C., et qui exposait cet épisode à l'occasion de son commentaire d'un passage du *Phédon* (62b) – cité in JOHNSTON et GRAF 2007, p. 66 (*In Phd.* 1.3 (41 Westerink) = *OF* 304 I, 318 III, 320 I).

¹²⁹ GUTHRIE 1956, p. 195.

¹³⁰ Il est écrit sur d'autres tablettes en provenance de Thourioi « Je me suis évadé du triste cycle lassant » (GUTHRIE 1956, p. 194). D'un point de vue alimentaire, par exemple, les orphiques ne devaient consommer ni viande, ni œufs, ni haricots, ni vin (BURKERT 1985, p. 301).

¹³¹ NILSSON 1964, p. 187-188, 222.

¹³² GUTHRIE 1956, p. 198.

¹³³ Ces deux passages proviennent encore de lamelles découvertes à Thourioi. Cf. GUTHRIE 1956, p. 194.

¹³⁴ Une cithare (GAREZOU 1994, p. 90).

¹³⁵ Bonnet et costume qui rappellent son origine thrace.

constitue un bon indice d'initiation de ce dernier à l' « Orphisme », mais ce n'est pas tout. Le défunt, un homme d'âge vénérable au vue de son importante barbe et du long bâton qu'il tient dans sa main droite, tient dans sa main gauche un court rouleau¹³⁶. Si, sur les stèles d'Asie Mineure en particulier, la présence de rouleaux auprès du défunt sert avant tout à souligner son caractère intellectuel, dans le contexte présent, nous pouvons aisément voir dans cet objet une allusion aux textes connus de tous les *mystes* en question, voire même, car c'est le défunt qui tient en main ce texte bien enroulé, une allusion au rite des lamelles, dont certaines ont d'ailleurs été retrouvées enroulées ou pliées. Nous pensons qu'un vase comme celui-ci, placé dans une tombe, a pu avoir la même valeur de rappel – « je suis un initié des croyances orphico-dionysiaques et en cela je mérite la renaissance qui m'a été promise » – que les feuilles d'or.

Ce vase constitue notre seule référence la plus probable au rite concerné. Nous nous étions posé la question au sujet d'un lécythe funéraire où la défunte tenait dans sa main un petit objet rectangulaire (**Après I-11**), mais deux éléments principaux nous retiennent de le rapprocher de notre amphore apulienne à l'iconographie orphique. D'une part, la présence de Charon et non d'Orphée ou de Dionysos et surtout, le fait qu'aucune feuille d'or n'ait été découverte en Attique.

Il existe également un cratère apulien du Musée de Toledo (Ohio), dû au Peintre de Darius, qui peut être intéressant à considérer en rapport avec cette thématique, bien que déjà nous n'y trouvions plus la trace d'un défunt représenté un texte à la main (**Après I-24**). Ce cratère, de près d'un mètre de haut et de plus de cinquante centimètres de large, daté du IV^e s. av. J.-C., présente non pas des défunts à l'intérieur d'une stèle en *naïskos*, mais bien une vision des Enfers. La construction peinte abrite, en effet, le couple qui règne sur le royaume des morts : Hadès et Perséphone, dont les noms sont indiqués. Nous reconnaissons en bas, au premier plan, Cerbère. Le chien à trois têtes, qui garde l'entrée des Enfers, est attaché par le cou à la première colonne à droite du bâtiment qui abrite ses maîtres. Sur la droite encore, un jeune homme s'appuie à la même colonne. Il s'agit d'Hermès, comme son *pétase*, son *kerykeion* et ses bottes ailées l'attestent, en plus d'une inscription au-dessus de lui. Cependant, ce qui permet d'associer notre vase aux rites orphico-dionysiaques est à trouver sur la gauche de la composition avant tout. En effet, Hadès sert la main d'un personnage qui est peint hors du petit temple. Avec ses bottes, son vêtement moucheté et son *thyrsos*, nul doute qu'il s'agisse de Dionysos, de Bacchos, qui est d'ailleurs nommé, comme une majorité des autres personnages. Le dieu, qui plus est, est suivi de tout un *thiasos* de ménades et de satyres dont les motifs

¹³⁶ C'est cet âge manifestement avancé, la position assise de l'homme et l'absence de référence à la vigne qui nous empêche de le considérer comme étant Dionysos lui-même face à Orphée.

emplissent la partie gauche du vase. Cette présence dionysiaque imposante, combinée à la connivence mise en exergue entre ce dieu et le roi des Enfers, ne peut que faire référence aux croyances orphico-dionysiaques du défunt dans la tombe duquel ce trouvait se vase. Ce dernier pouvant à nouveau servir d'objet de même fonction qu'une lamelle d'or.

Les autres sources iconographiques que nous prendrons brièvement en compte s'éloignent, elles, encore davantage d'une évocation du rite funéraire des lamelles d'or, mettant à l'honneur soit l'image du couple royal des Enfers, soit des conceptions eschatologiques qu'il est éventuellement possible de rapprocher de l'« Orphisme ».

Si un grand nombre des feuilles d'or dites « orphiques » ont été découvertes en Macédoine, cette région nous a également fourni des programmes iconographiques funéraires où les souverains de l'Hadès étaient mis à l'honneur (ANNEXE XLIIIb pour une carte de localisation des tombes de Macédoine). Nous prendrons notamment en compte la grande tombe découverte en 1987 par Manolis Andronikos, à côté de la porte Nord-Ouest du rempart de la ville d'Aigai (Vergina), et que l'on appelle couramment « la tombe d'Eurydice », du nom de la mère de Philippe II, dont il a été proposé que cette tombe de type macédonien, datée de 340 av. J.-C. environ, abritait la dépouille¹³⁷. La représentation qui nous concerne prenait place en partie supérieure du dossier d'un trône en marbre disposé à l'angle Nord-Ouest de la tombe, devant la façade monumentale¹³⁸. Ce qui nous apparaît comme un tableau peint (ANNEXE XLV) montre, dans un cadre mêlant ample rinceau, astragales à perles et pirouettes, ainsi que *kymation* lesbique à rais de cœurs¹³⁹, un couple debout dans un quadrigé. Pour être ainsi mis en valeur dans le programme iconographique de la tombe, ces deux figures ne peuvent être que des divinités. Le personnage masculin, à gauche, tient les rênes de sa main gauche. Dans sa main droite est visible un sceptre. Il porte un *chitôn* d'apparat et un *himation*¹⁴⁰. A ses côtés, la figure féminine porte une robe blanche et un *péplos*¹⁴¹. Ses accessoires à elle aussi soulignent la prestance de cette femme, car elle porte de riches bijoux (boucles d'oreilles, collier, bracelet, épingles) et tient aussi un sceptre. De plus, tant les bijoux que le sceptre sont non seulement peints, mais plaqués de fines feuilles d'or¹⁴². Il est à noter également que la femme fait le geste d'écarter de sa tête son manteau. Pour que les deux figures ne soient en rien cachées par les chevaux, le peintre a utilisé l'astuce suivante : séparer

¹³⁷ GINOUVES et al. 1993, p. 161.

¹³⁸ KOTTARIDI 2007, p. 39.

¹³⁹ GINOUVES et al. 1993, p. 160.

¹⁴⁰ Si le *chitôn* est blanc à bordure violette sur la manche, l'*himation* est lui peint en rose-violet pâle. Cf. KOTTARIDI 2007, p. 41.

¹⁴¹ Le *péplos* porte une bande violette en son centre et l'*himation* est d'un rose-violet. Cf. KOTTARIDI 2007, p. 41.

¹⁴² KOTTARIDI 2007, p. 41.

les animaux en deux groupes, partant chacun d'un côté. Ce couple si majestueux, dans le contexte de cette tombe et de la Macédoine, tant mis en exergue, ne peut que représenter Hadès et Perséphone. Deux des entités qui sont le plus couramment citées dans les lamelles orphiques, et Perséphone en premier lieu. La primauté de la Reine des Enfers – mère de Dionysos, selon la théogonie propre à l' « Orphisme » – transparaît d'ailleurs dans la composition en question car, comme le fait remarquer A. Kottaridi, « Hadès se tient plutôt sur le côté du char. Seule demeure dans l'axe la figure dominante de Perséphone, Maîtresse des morts », qui ajoute que « pour signifier plus encore sa présence, c'est à l'endroit du cadre où les rinceaux des volutes se séparent, au-dessus de sa tête, que pousse la seule fleur rouge »¹⁴³. Toute la dévotion que la défunte concevait pour Perséphone, et donc son statut d'initiée manifeste, s'exprime sur les murs de sa tombe d'autant que, ultime procédé symbolique, le coffret qui contenait ses ossements était placé sur le trône, comme aux pieds de la divinité. Un état de fait qui pousse justement A. Kottaridi à faire un rapprochement avec la lamelle d'or d'une autre tombe, dont voici l'inscription :

« Chevreau, je me suis aussi noyé dans le lait
je me suis immergé dans les bras de la Déesse,
la redoutable Perséphone »¹⁴⁴.

Dans la tombe dite « des Palmettes » (III^e s. av. J.-C.), découverte à Lefkadia, un couple est peint dans le tympan de sa façade à fronton (**ANNEXE XLVIa**). Il est possible, toujours dans le contexte funéraire et dans celui de cette région, que ceux-ci figurent à nouveau Hadès et Perséphone, d'autant que l'homme tient en main une clé, qui pourrait être celle de la porte des Enfers, comme l'a évoqué K. Rhomiopoulou¹⁴⁵. La clé, un accessoire que nous avons d'ailleurs déjà rencontré par l'intermédiaire de la figure de Charun et qui mène à la même interprétation¹⁴⁶. Perséphone ne semble, en revanche, pas y être mise singulièrement en exergue.

Il est une célèbre représentation de la Reine des Enfers dans une autre tombe de la nécropole d'Aigai (Vergina), appelée précisément « tombe de Perséphone ». Il s'agit cette fois d'une tombe monumentale à ciste¹⁴⁷, placée non loin de celle de Philippe II, et que l'on pense être celle de Nikésipolé de Phères, la cinquième épouse de Philippe, morte en 352 avant notre

¹⁴³ KOTTARIDI 2007, p. 42.

¹⁴⁴ KOTTARIDI 2007, p. 43 (avec le texte grec).

¹⁴⁵ Citée in HATZOPOULOS 2006, p. 135.

¹⁴⁶ JANNOT 1991, p. 454.

¹⁴⁷ Elle n'est pas à proprement parler une tombe « macédonienne », dans le sens où elle ne comporte ni porte d'entrée en façade, ni couverture voûtée (GINOUVES et al. 1993, p. 183).

ère¹⁴⁸. Elle tire son nom de la célèbre fresque qui orne son long mur Nord (**ANNEXE XLVIb**)¹⁴⁹. Pour en résumer sommairement la composition, nous y voyons Hermès à gauche, puis un homme sur un char qui emmène avec lui de force une jeune femme, et enfin une autre figure féminine, accroupie au sol et terrifiée. Nul n'est besoin de longtemps considérer cette représentation pour y reconnaître l'épisode du rapt de Perséphone. En dépit de certains éléments qui pourraient se rapporter aux croyances dites « orphiques », comme l'utilisation inédite d'une couleur blanche dominante¹⁵⁰, le traitement même du sujet rend difficile de voir en cette tombe celle d'une initiée. D'autant que, si la thématique de l'enlèvement de Perséphone n'est pas une nouveauté à l'époque, cet événement est ici traité d'une tout autre façon. Perséphone y est vraiment peinte sous les traits d'une jeune fille sans défense, en proie à un immense désespoir et surtout à moitié nue, car la violence de l'agression a fait glisser son vêtement. Ce n'est vraiment pas l'image que l'on s'attend à voir de la majestueuse Reine des Enfers, mère de Dionysos, par qui les *mystes* espèrent tant être accueillis. Le fait que cette tombe soit celle d'une jeune femme morte en couches, une personne dont les proches ont donc dû mesurer toute l'injustice de la mort, n'est sans doute pas étranger à ce choix iconographique, comme le soulignait déjà A. Kottaridi¹⁵¹.

La dernière tombe que nous évoquerons est celle dite « du Jugement » ou plus simplement « la Grande tombe ». Elle fut fouillée en 1954 par Photis Petsas et a été datée du début du III^e s. avant notre ère¹⁵². Si nous l'intégrons à notre étude, c'est en raison d'une similitude entre son programme iconographique et un passage du *Gorgias* de Platon, un passage que l'on associe souvent aux croyances orphico-pythagoriciennes et que Ph. Petsas avait mis en exergue, comme l'indique M. Hatzopoulos, qui reproduit également une traduction du texte en question :

« Moi, sachant tout cela bien avant vous, j'ai nommé juges des fils à moi, deux d'Asie, Minos et Rhadamanthe, et un d'Europe, Eaque. Ceux-là donc, quand ils seront morts, jugeront dans le pré, au carrefour d'où partent les chemins, l'un vers l'Ile des Bienheureux, l'autre vers le Tartare »¹⁵³.

L'imposante façade de 8,68 mètres de large pour 8,60 mètres de haut se compose entre autres éléments de demi-colonnes doriques, placées entre deux *antes* aux extrémités¹⁵⁴. Les

¹⁴⁸ KOTTARIDI 2007, p. 27.

¹⁴⁹ GINOUVES et al. 1993, p. 184.

¹⁵⁰ « (...) dans la cosmogonie orphique, contemporaine de cette œuvre, la signification du blanc apparaît indissociablement liée à l'au-delà » (KOTTARIDI 2007, p. 28).

¹⁵¹ KOTTARIDI 2007, p. 44.

¹⁵² GINOUVES et al. 1993, p. 178 et s.

¹⁵³ HATZOPOULOS 2006, p. 133-134.

¹⁵⁴ GINOUVES et al. 1993, p. 178.

peintures à mettre en rapport avec le texte de Platon prennent place entre les colonnes, de chaque côté de la porte (**ANNEXE XLVII**). De gauche à droite sont représentés un guerrier debout, Hermès, puis un vieil homme assis, qui s'avère être Eaque (nommé), et enfin un homme d'âge mûr appuyé sur un bâton, à savoir Rhadamanthe (nommé). Les chercheurs s'accordent pour voir dans le premier homme une figure du défunt, à qui celle d'Hermès tend la main droite en un signe d'invitation à le suivre à la rencontre des deux juges des Enfers, qui sont peints de profil dans leur direction.

Disons enfin un mot de deux vases en métal, dont l'iconographie serait en rapport avec une problématique eschatologique et peut-être en lien avec les cultes orphico-bacchiques. Ceux-ci ont servi d'urnes funéraires dans des tombes en Macédoine et en Thessalie.

Le premier d'entre eux est nommé le « Cratère Dervéni » (**ANNEXE XLVIIIa**), en raison de sa découverte dans la tombe B de cette localité située à dix kilomètres de Thessalonique et fouillée dès 1962¹⁵⁵. Réalisé en bronze doré et incrusté d'argent, il est daté de 330 av. J.-C. environ¹⁵⁶ et constitue l'un des plus beaux exemples de la toreutique grecque. Son décor tout entier est d'inspiration dionysiaque, composé de très nombreux motifs et dans un style maniériste. Sur la panse sont visibles Dionysos et Ariane, tandis qu'autour d'eux dansent des ménades et qu'un silène esquisse peut-être un geste d'*apokopeuein*. S'y ajoute encore un homme, dont on ne sait avec certitude s'il s'agit de Penthée ou de Lycurgue¹⁵⁷. Une guirlande de vigne en argent surmonte la scène. Sur le col prennent place béliers et griffons, tandis que les volutes s'ornent en leur centre de têtes barbues en macarons. Sur l'épaule du vase, quatre autres figures en ronde bosse sont disposées près des anses. L'une d'elles s'apparente à Dionysos, deux autres sont des ménades et la dernière représente un silène endormi, appuyé sur une outre à vin dont il tient l'extrémité¹⁵⁸. Il serait possible de rapprocher ce vase des croyances orphico-dionysiaques, si ce n'est dionysiaques seules, ainsi que d'y voir l'image d'un monde divin à rejoindre après la mort¹⁵⁹.

Des préoccupations eschatologiques sont peut-être à l'origine du décor d'un autre vase, une hydrie en bronze, datée également du IV^e s. av. J.-C. (vers 370) et qui proviendrait du même atelier que le Cratère de Dervéni (**ANNEXE XLVIIIb**)¹⁶⁰. Elle fut découverte dans l'une des tombes d'une petite nécropole de Pharsale, construite de manière très rudimentaire et fouillée

¹⁵⁵ GINOUVES et al. 1993, p. 187.

¹⁵⁶ GINOUVES et al. 1993, p. 188.

¹⁵⁷ Penthée est l'hypothèse privilégiée in BARR-SHARRAR 2008, p. 183.

¹⁵⁸ La position est sensiblement la même que celle du fameux Faune Barbérini (Munich, Glyptothèque, n° inv. 218), si ce n'est que la jambe gauche est ici placée sous le genou droit, et que chez le Faune, le rocher remplace l'outre.

¹⁵⁹ Un monde qui n'est pourtant pas dénué de brutalité, si l'on considère l'enfant malmené par une ménade. Il faut y voir une allusion à la transe dionysiaque, qui parfois fait agir violemment.

¹⁶⁰ BARR-SHARRAR 2008, p. 184.

en 1949 par N. Verdélis¹⁶¹. Dans l'atelier en question, les artistes étaient donc au service des aristocrates macédoniens, tout comme thessaliens. Que cette tombe ait été celle d'un initié est déjà assuré de par la présence dans l'hydrie d'une lamelle « orphique » en or, aujourd'hui conservé au Musée de Volos, et qui dit :

« Tu trouveras dans les demeures d'Hadès, à droite, une source et un cyprès blanc dressé auprès d'elle ; ne t'avance pas auprès de cette source. Tu trouveras plus loin l'eau froide qui coule du lac de Mémoire, et des gardiens sont au-dessus. Ceux-ci te demanderont quelle nécessité te fait t'approcher. Toi, dis-leur bien toute la vérité, jusqu'au bout. Dis : 'Je suis fils de Terre et de Ciel étoilé ; mon nom est Astérios ; je suis desséché par la soif ; mais donnez-moi à boire de la source' »¹⁶².

Disons brièvement qu'on en revient¹⁶³ avec ce texte, comme avec plusieurs autres relatifs à ces croyances, à l'idée d'un mort qui est assoiffé¹⁶⁴. Si l'on en vient au décor, celui-ci figure Borée, la personnification du Vent du Nord, en train d'enlever Orithye, une princesse attique¹⁶⁵. L'issue de l'enlèvement sera heureuse, car tous deux auront des enfants et c'est tout au Nord de la Grèce, dans le pays des Hyperboréens, qu'a été emmenée Orithye ; un pays où, selon Pindare, personne ne connaît les tourments de l'âge, ni la douleur¹⁶⁶.

Enfin, comme le souligne Y. Morizot¹⁶⁷, la forme de ces vases a sans doute son importance à un niveau symbolique. Le cratère, outil du banquet, est à associer au vin et par la même à la figure de Dionysos. Quant à l'hydrie, un vase destiné à contenir de l'eau, elle pourrait se référer à l'eau de la fontaine dont parlent certaines lamelles. Celle de la fontaine de Mémoire et surtout pas celle de la fontaine d'Oubli, « condition indispensable pour garder l'acquis de l'initiation et parvenir à l'immortalité »¹⁶⁸.

L'étude des sources écrites et iconographiques nous a amenés à discerner plusieurs conceptions de l'au-delà en Grèce ancienne, qu'elles soient ou non liées au monument funéraire et à la tombe proprement dits.

¹⁶¹ N°115 in DECOURT 1995, p. 128.

¹⁶² N°115 in DECOURT 1995, p. 128.

¹⁶³ Cf. *supra*, p. 88.

¹⁶⁴ Nous renvoyons pour cette idée aux travaux d'A. Tricoche, qui portent notamment sur l'eau en contexte funéraire et rapprochent les idées grecques et égyptiennes au sujet du mort assoiffé (TRICOCHÉ 2009, p. 108 et s. Les concepts égyptiens étant explicités dans les pages précédentes).

¹⁶⁵ KAEMPF-DIMITRIADOU 1986, s.v. « Boreas » in *LIMC* III/1, p. 140 et s.

¹⁶⁶ Mentionné par KAEMPF-DIMITRIADOU 1986, s.v. « Boreas » in *LIMC* III/1, p. 141.

¹⁶⁷ MORIZOT 2008, p. 215.

¹⁶⁸ MORIZOT 2008, p. 215.

Concernant l'idée de la survie du mort dans la tombe, il s'avère que celle-ci ressort de la lecture des inscriptions funéraires d'Asie Mineure avant tout. Ce qu'il advenait des âmes après la mort était l'une des préoccupations majeures dans le contexte funéraire de cette région du monde grec à l'époque hellénistique encore. A l'époque classique, il nous semble trouver des réminiscences de ce type de croyance en Attique également, d'après certains documents iconographiques. Pour autant, cela ne garantit pas qu'une majorité de gens envisageaient vraiment que leurs morts continuaient de vivre à l'intérieur du tombeau qu'ils avaient sous les yeux, car les vases montrant ce type de scène sont très circonscrits dans le nombre et dans le temps (second quart du V^e s. av. J.-C.), ce qui fait davantage pencher pour une convention de représentation en vogue à Athènes à cette époque, mais ce qui peut également se rapprocher de l'idée plus générale encore d'une volonté de voir la mort comme un sommeil éternel. Une conception qui aurait permis aux proches de mieux accepter le décès de l'un des leurs, en leur offrant une vision paisible, poétique et idéale de l'*après*.

En dehors de ces considérations liées à des apports sur les monuments funéraires, il a également été possible de distinguer des croyances dans l'au-delà liées à des apports sur des rites funéraires.

Ainsi, la référence au rite de l'obole à Charon est avant tout décelable en Attique. Ce rite mène à prendre en compte l'idée qu'après la mort, le nocher vient chercher les âmes, qu'il soit seul ou accompagné d'Hermès, pour ne citer que son compagnon le plus courant. Les défunts se doivent tous de payer le prix d'une obole pour avoir le droit de traverser le fleuve des Enfers, d'où une conception pour une fois égalitaire dans le contexte funéraire¹⁶⁹. La dichotomie entre allusions directes et indirectes au rite de l'obole est nette : les sources iconographiques n'y font pour ainsi dire référence que de manière indirecte, tandis qu'il faut se tourner vers les documents textuels pour en avoir un grand nombre d'allusions directes. L'absence de concordance entre nos sources écrites, nos sources iconographiques et les découvertes archéologiques à propos de ce rite à l'époque classique en Attique est à souligner, car la pratique de l'obole à Charon n'est pas décelée dans cette région, comme dans un certain nombre d'autres, avant l'époque hellénistique. D'où l'idée que les peintures mettant en scène Charon aient fait office en elles-mêmes d'offrandes à ce personnage, de substituts d'oboles. Cette idée s'inscrit dans le même registre que les constatations qui ont été faites par ailleurs sur la fausse monnaie destinée à Charon en Macédoine, alors même que le rite de l'obole est pratiqué dans cette région depuis le début du V^e s. av. J.-C. déjà. L'utilisation de la *ghost-money* s'y intensifie à la période hellénistique, ce qui implique une valeur intrinsèque de

¹⁶⁹ STEVENS 1991, p. 217.

l'objet qu'est la monnaie¹⁷⁰, de même qu'il a pu en être ainsi pour les représentations des défunts avec Charon. Ces scènes où le passeur apparaît le plus souvent avec des femmes et des jeunes personnes, alors que la pratique de dépôt d'une obole aurait été largement supérieure dans les tombes d'hommes des nécropoles. Le fait que Charon et Hermès apparaissent assez bienveillants au travers des représentations en question n'est sans doute pas étranger à la présence de ces objets avec des femmes et des jeunes personnes avant tout, soit des personnes à protéger.

Enfin, un point a été fait sur le rite des lamelles ou feuilles d'or dites « orphiques ». Les références à ce rite se font avant tout indirectes au travers des textes et des images, à l'exception, semble-t-il, d'un vase d'Italie du Sud au moins. Les seules informations contenues dans ces lamelles mêmes nous ont amenés à prendre conscience de leur association avec un rite funéraire tout autant qu'une initiation. Les initiés à ces croyances que nous dirons « orphiques » ou « orphico-dionysiaques » – car tel n'était pas notre but ici que d'entrer dans des considérations extrêmement précises sur ces cultes mystiques qui posent encore de nombreuses questions et divisent les spécialistes – sont localisés en des endroits divers du monde grec (Macédoine, Thessalie, Péloponnèse, Grande-Grèce, Crète et Asie Mineure), ce qui mène à conclure à une idée très personnelle de la religion et à prendre conscience de l'expansion des croyances en question¹⁷¹. Tous avaient des attentes semblables en ce qui concerne l'au-delà : y boire l'eau de Mémoire pour garder le souvenir de leur initiation et donc en bénéficier, être accueillis par Perséphone parmi d'autres entités, être libérés par Bacchos et renaître, en vivant enfin leur part de divinité avec les autres *mystes* bienheureux dans une éternité de béatitude. A l'instar des représentations de Charon qui pourraient avoir été des substituts à l'obole, les programmes iconographiques où nous décelons des rapports probants avec l'« Orphisme » ont pu remplacer, et avec quel éclat, l'utilisation des feuilles d'or inscrites.

¹⁷⁰ CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006, p. 98

¹⁷¹ « (...) ces cultes funéraires héroïques et les cultes à mystères se sont répandus en Grèce à l'époque hellénistique, en atteignant des classes sociales plus larges » (GUIMIER-SORBETS 2003, p. 617).

III. ANALYSE DES SOURCES

L'ultime partie de ce travail se propose de faire l'analyse des sources utilisées pour le mener à bien, dans le but d'en expliquer la sélection, d'en dégager l'importance des apports et de commencer à en confronter les différents genres. Ceci au niveau des rites et des monuments funéraires tout comme, de manière plus générale, au niveau de la conception de la mort. Seront d'abord prises en compte les sources iconographiques, puis les sources écrites¹. Nous ne soulignerons que les contributions majeures et les caractéristiques principales des sources en question. Les auteurs pris en compte de manière trop succincte ou très indirecte ne figurent pas dans cette analyse et il en va de même pour les supports iconographiques trop isolés.

III. 1) – Les sources iconographiques : Œuvres et monuments

a. Les *pinakes* et les *kyathoi*

Le *pinax* est une tablette votive ou funéraire. Si les *pinakes* utilisés dans cette étude étaient tous en céramique, il en existait également dans divers matériaux et même en bois, à l'instar des plaques en cyprès découvertes à Pitsa².

Si ces supports datent de l'époque archaïque, à laquelle ils ne survivront d'ailleurs pas, ils furent pris en compte pour obtenir un point de comparaison avec les périodes suivantes en ce qui concerne la prothésis, sujet de loin privilégié de ces plaques, lorsqu'à destination funéraire. Déjà présente sur les marqueurs funéraires monumentaux d'époque géométrique comme l'amphore du Maître du Dipylon³, l'exposition apparaît jusqu'à la fin de l'époque archaïque comme la scène funéraire par excellence, reprise alors sur les *pinakes*, dont le format rectangulaire sied au déploiement de cette thématique.

Les *pinakes*, réalisées en figures noires, offrent à notre connaissance du rite d'exposition des apports de base, à savoir le schéma du défunt couché sur son lit d'apparat autour duquel se pressent les proches en deuil. Le nombre, le sexe, les attitudes, l'aspect, l'emplacement de ceux-ci ayant pu être abordés⁴.

Ce qui frappe, par comparaison avec les supports plus récents, est le peu de place laissée à la figure du défunt sur certains *pinakes*. Les apports concernant le mort exposé sont alors plus

¹ Des références bibliographiques ne seront indiquées que très occasionnellement pour les auteurs et ouvrages pris en compte.

² Vers 540-530 av. J.-C. ; Athènes, MN, inv. 16464.

³ I. 1 – III 2) b.

⁴ I. 1 – I 1) ; I. 1 – II ; I. 1 – III.

que limités sur ce support. En effet, hormis sur de rares tablettes de forme plus allongée (**Prothésis I-38**), les proches sont peints amassés autour du lit d'exposition au point que l'on n'aperçoit qu'une petite partie de celui-ci et du défunt qui y est couché.

En ce qui concerne le schéma de représentation de l'ekphora, nous le trouvons sur un fragment de *pinax* attribué à Exékias⁵. Daté du VI^e s. av. J.-C., il nous a servi à mettre en lumière les derniers supports de Grèce propre se référant à cette phase des funérailles. Son apport principal a été de nous permettre d'évoquer les porteurs des morts, ou en l'occurrence ici ceux qui se chargeaient de préparer le char qui les emportaient et de conduire les bêtes qui tiraient celui-ci, lorsque les couches ou les cercueils des défunts n'étaient pas transportés à dos d'hommes, tout comme de nous confirmer la présence des femmes à ce moment-là.

Pour en venir désormais au *kyathoi*, seulement deux de ces vases, qui s'apparentent à des canthares à une seule anse, ont été utilisés dans ce travail⁶. Ils font partie de l'ouverture sur d'autres civilisations que nous avons opérée dans ce travail. Ce sont donc des exemples un peu anciens, comme les *pinakes*, mais qui nous ont permis de suivre le fil d'une iconographie, cette fois de l'ekphora, qui nous faisait défaut en contexte grec de destination. Les apports fournis, dont une bonne part trouvait un écho en Grèce, ont été de l'ordre de la composition du cortège, du nombre et du sexe des participants, tout comme de leurs attitudes. Les questions de la localisation des nécropoles hors des villes, de l'identité des porteurs de défunts, ainsi que du rapport entre la danse et la mort, ayant aussi pu être soulevées dans ces vases aux motifs riches de significations. Alors que la thématique est désormais délaissée en Grèce, elle trouve encore sa place en Etrurie, région de destination qui explique également certaines particularités de ces vases, que des artistes grecs ont sans doute produits sur commande à la fin du VI^e s. avant notre ère.

On peut dès lors se demander quelles sont les raisons de cette disparition de l'ekphora dans l'iconographie à partir du V^e s. av. J.-C. En effet, les vases les plus prisés de l'époque classique et qui nous offrent de nombreuses images relevant du contexte funéraire, les lécythes à fond blanc, ne comportent pas de représentation d'ekphora, mais ont privilégié quelques scènes de prothésis et, nous le verrons, surtout la visite à la tombe. Si l'exposition marquait « the transitional point when the status of both the deceased and the bereaved remains suspended »⁷, elle impliquait un statut intermédiaire des participants devenu difficile à traiter, à accepter à l'époque classique, mais elle restait dans la sphère privée et était utile

⁵ I. 2 – II.

⁶ I. 2 – I ; I. 2 – II ; I. 2 – III.

⁷ KAVOULAKI 2005, p. 132.

pour montrer le dévouement des vivants envers les morts, pour rappeler les devoirs à accomplir pour les proches après le décès d'un des leurs. L'ekphora prolongeait dans une moindre mesure cet instant de transition, mais surtout elle prenait place dans la sphère publique ce qui, pour des raisons de souillure et d'ostentation, nous l'avons dit, était très gênant. De plus, son utilité quant au rappel des *ν μιζόμενα* était moins perceptible au travers de vases qui ne laissaient plus une aussi grande place de développement au sujet. D'où peut-être l'abandon de celui-ci, alors que la thématique de la prothésis déclinera. Si les visites à la tombe ont été privilégiées au détriment de l'ekphora, c'est sans doute aussi parce qu'à partir de ce moment-là, les statuts des personnes sont à nouveau clairs, mais nous y reviendrons au moment de parler des lécythes.

b. Les loutrophores

La loutrophore est un vase dérivé de l'amphore, mais qui a pour particularité d'être de forme plus allongée et surtout d'avoir un col très haut. Destinés à contenir l'eau utilisée lors des mariages, ils ont aussi pu servir de marqueurs sur les tombes des personnes mortes jeunes et donc avant d'avoir pu se marier.

Ces vases nous ont permis de faire la jonction entre les époques archaïque et classique, tout en poursuivant notre analyse de la représentation du rite de l'exposition funèbre⁸. Des exemples à figures noires tout comme à figures rouges ont été envisagés. Les loutrophores constituaient un support élargi pour cette thématique, si bien que les proches assistant à la prothésis ont pu être représentés plus nombreux, répartis entre la panse et le col, tout autour de ceux-ci. Le schéma générique du mort entouré de ses proches s'y applique comme sur les supports antérieurs. Les apports de base sont les mêmes que ceux constatés sur les *pinakes*, si ce n'est qu'avec le temps le schéma s'aère un peu donc, s'étire, laissant davantage le défunt et son lit d'apparat visibles, tout comme fournissant des portraits plus individualisés des proches présents. Une répartition particulière de ceux-ci s'y fait jour, à savoir les femmes de l'entourage d'un côté de la panse du vase, tandis que les hommes sont peints de l'autre côté. A nouveau, le support sied parfaitement à la scène, qui peut ainsi se développer tout autour de la panse et même sur le col, sauf exception associant à une prothésis sur la panse un sujet tout autre au second registre celle-ci (**Prothésis I-17**) ou une thématique funéraire différente sur le col (**Monument I-2**)⁹. Les apports relatifs au défunt sont surtout centrés sur l'aspect de la tête du mort et sur son lit d'apparat¹⁰. Les détails très pratiques associés au traitement du cadavre

⁸ **I. 1 – I 2**) ; **I. 1 – II** ; **I. 1 – III 2**) a. ; **I. 1 – III 2**) b.

⁹ Fiche associée à celle de **Prothésis I-18** pour la scène d'exposition de leur support commun.

¹⁰ **II. 1 – II 1**).

tels que les mentonnières mises en place pour garder les mâchoires du mort fermées ne sont pas éludées dans l'iconographie de ces loutrophores, cependant que toutes ne l'évoquent pas et que l'on n'assiste pas non plus à la pleine phase de la préparation du cadavre. Seule cette petite concession est faite à la réalité de cette étape pourvoyeuse de souillure. Le mort est montré à un stade magnifié, non avant cela.

En tant que marqueurs de tombes, ces vases reprennent le thème de l'exposition comme avant eux les vases géométriques monumentaux. Le choix de cette iconographie, associée aux jeunes défunts dont les loutrophores signalaient les tombeaux peut éventuellement s'entendre comme un témoignage d'affection éternel de la part des proches représentés nombreux entourant leur défunt.

C'est encore la loutrophore du Peintre de Sappho (**Ekphora I-1**), exploitée à divers égards, qui nous a fourni quelque apport sur la déposition¹¹, un sujet presque éludé dans nos sources iconographiques, si bien que nous sommes remontés à ce vase qui date de la toute fin du VI^e s. avant notre ère. Il est le seul à nous montrer précisément le moment où le mort est mis en terre. Ce vase est quoi qu'il en soit exceptionnel, tant il présente de moments différents des funérailles regroupés tous ensemble dans son iconographie.

Enfin, une loutrophore un peu ancienne également a été mentionnée, parce qu'elle évoquait elle aussi le principe de l'inscription funéraire¹², mais en contexte guerrier. Pourquoi ici un texte intelligible et sur les lécythes du Peintre de l'Inscription, nous le redirons ci-après, un simulacre d'écriture ? Peut-être parce que l'enjeu fondamental de la persistance du nom du défunt ordinaire est ici annihilée, car les soldats restent dans les mémoires par l'intermédiaire de leurs exploits et non par leur nom propre.

c. Lécythes à fond blanc

Les lécythes à fond blanc présentent encore des scènes de prothésis¹³, cependant que le sujet n'intéresse plus alors qu'un petit nombre de peintres. Ces vases ne constituent plus un support aussi vaste que les loutrophores, si bien que le principe du défunt sur son lit au centre de la composition, entouré de ses proches, reste identique, mais avec un entourage infiniment plus restreint. L'exposition est ramenée à quelques caractères essentiels qui nous permettent de comprendre malgré tout de manière immédiate qu'il s'agit d'une scène de ce type. Ce tant et si bien qu'aucun enfant n'apparaît dans ces représentations-là et que parfois les hommes mêmes en sont écartés. Le principe d'aérer la composition de cette thématique se poursuit, si

¹¹ II. 2 – II 1).

¹² I. 4.

¹³ I. 1 – I 3) ; I. 1 – II ; I. 1 – III.

bien que le défunt et son lit d'apparat tiennent une place importante sur ce support, au premier plan dans la plupart des cas, alors que les proches sont relégués à l'arrière et à chaque bout de la couche. L'utilisation de la polychromie permet d'aller aussi plus loin en ce qui concerne l'aspect des proches lors de la prothésis sur ce type de vase.

Ces lécythes ont été exploités dans un second passage dédié à l'exposition funèbre également, qui se concentrait davantage sur la figure du défunt¹⁴. Les apports ont été nombreux au sujet de l'apparence de celui-ci, des tissus qui l'enveloppaient, du lit funèbre sur lequel il reposait et des objets qui l'entouraient. Force a été de reconnaître que la préparation du cadavre à proprement parler était absente de l'iconographie des lécythes à fond blanc, tout comme du répertoire imagé grec des époques qui nous concernent et qui mettent en scène des mortels¹⁵. La place est donnée au « beau mort » et non à sa préparation, moment trivial et symbolique d'une souillure conséquente. Un exemple de lécythe tout au plus anticipe juste la préparation du cadavre (**Prothésis I-42**)¹⁶, cependant qu'il ne nous la montre pas.

La thématique la plus abondamment traitée par les lécythes funéraires est celle de la visite à la tombe, pour laquelle ils offrent des apports quant aux proches qui s'en chargent¹⁷, ainsi qu'aux offrandes qu'ils y déposent¹⁸. Cette iconographie se révèle être un peu plus lisible et ancrée dans le réel que ce que montrent les vases d'Italie du Sud du même sujet. La plus grande concession faite au symbolisme résidant dans l'épiphanie des morts, une particularité des ces supports céramiques-ci.

Pour l'Attique, les lécythes à fond blanc de l'époque classique constituent notre source la plus prolifique en matière de types d'offrandes. Une longue liste a ainsi pu être établie grâce aux représentations visibles sur les lécythes funéraires. Les apports sont également nombreux, dans ces scènes de visite à la tombe, en terme de typologie des marqueurs funéraires¹⁹, même si les stèles et les tertres sont les motifs privilégiés sur ces supports, ce qui incombait peut-être à l'idée de montrer des scènes immédiatement reconnaissables, alors que la question des statues funéraires a également pu être abordée²⁰. Certaines formes un peu fantaisistes de décoration des monuments ont cependant été décelées. Parfois aussi, la schématisation et l'absence de perspective induites par la peinture au trait utilisée sur ces vases sans créer des plans différenciés nous a empêchés de prendre pleinement connaissance de formes ou de

¹⁴ II. 1 – II 1).

¹⁵ Pour la préparation du cadavre d'un mort mythologique, voir **Prothésis I-43** (II. 1 – conclusion).

¹⁶ Cf. II. 1 – conclusion.

¹⁷ I. 4 – III 3) a.

¹⁸ I. 4 – III 3) b.

¹⁹ II. 3 – I 1).

²⁰ II. 3 – I 1) j.

structures multiples représentées dans une même scène. D'autant plus que la structuration induite par la couleur également a souvent disparu de ces vases fragiles. L'iconographie des monuments²¹ a été quelque peu évoquée, cependant que les lécythes n'offrent que de maigres apports à cet égard comparés aux vases apuliens. Nous soulignerons simplement qu'ils sont les seuls à intégrer des animaux dans l'iconographie des marqueurs, ce qui dénote un rapport éventuellement plus étroit avec le monde animal, mais surtout la plus grande valeur symbolique qu'ils leur accordaient par rapport à ce qui pouvait être le cas en Italie du Sud dans un contexte équivalent.

Les lécythes à fond blanc ont été les seuls également à nous fournir un bref témoignage sur la pratique des inscriptions funéraires²², mais en nous en montrant des imitations. Les textes ne sont en effet pas reconnaissables, car les lettres sont remplacées par des bâtons, comme si l'interpénétration entre l'image et l'écrit n'était pas possible dans ce contexte. Nos deux grands types de sources sont décidément à analyser chacun pour lui-mêmes, puisque l'iconographie elle-même se charge de nous le faire savoir²³. L'écriture en contexte funéraire, dont l'importance est telle qu'elle garantit la persistance d'un nom de défunt par l'intermédiaire de la lecture ou rend certains textes performatifs, comme nous l'avons vu en parlant de l'orphisme²⁴, ne peut être traitée à la légère.

L'ekphora n'a donc pas été mise en scène sur ces vases-ci. Il est vrai que contrairement à la prothésis et à la visite à la tombe, qui témoignaient avantageusement du dévouement des proches à leurs morts dans un espace plus intime, l'ekphora ne participait pas de la volonté des particuliers de se réapproprier les rites funéraires à un moment où ceux-ci étaient non seulement plus limités, mais surtout de plus en plus pris en charge par l'Etat en ce qui concerne les funérailles publiques (cortège, *epitaphios logos*, monument collectif...), comme par exemple celles des premiers morts de la Guerre du Péloponnèse, car « la communauté maintient à bonne distance les parents des morts et, dans les funérailles de l'époque classique, il n'y a pas de place pour le 'décret de consolation' par lequel les cités hellénistiques honorent les familles »²⁵.

De plus, si les visites à la tombe ont été privilégiées au détriment de l'ekphora, puis de la prothésis même, c'est certainement parce qu'alors les statuts des uns et des autres sont redevenus définis. Les vivants ont survécu à l'épreuve et sont retournés à la société après

²¹ II. 3 – I 3).

²² II. 3 – I 4).

²³ Nous ne comptons pas ici l'exemple légendaire de la tombe d'Agamemnon et celui des morts à la guerre, qui interviennent sur d'autres supports.

²⁴ II. 5.

²⁵ LORAUX 1993², p. 46 et s.

s'être positionnés un temps en marge de celle-ci et les défunts, désormais invisibles, sont localisés en un point unique et matérialisé, celui du monument funéraire, au cimetière. Nous parlons ici de l'invisibilité des cadavres, si bien que nous mettons à part les scènes d'épiphanies à la tombe, comme l'on peut en voir sur les lécythes funéraires, ainsi que les scènes de *déxiôsis*, où morts et vivants peuvent à nouveau être liés par l'intermédiaire de l'image. En effet, dans ces deux types de représentations, le défunt apparaît comme il était de son vivant et non comme le cadavre que l'on voit dans les scènes de prothésis ou d'ekphora.

Les lécythes ont également été exploités pour leur rapport avec le rite de l'obole, ou du moins avec le passage d'un monde²⁶. En effet, les apports qu'ils nous offrent ne sont pas basés sur l'évocation directe du rite, car ils ne nous montrent vraisemblablement pas les morts en train de s'acquitter du droit de passage à Charon, mais seulement les deux entités en présence. Il s'agit donc d'allusions indirectes, tout comme il ne faut pas nier à Charon son entité propre, car son iconographie a débuté avant l'attestation du rite de l'obole et même bien avant en ce qui concerne justement Athènes. Hormis pour quelques exceptions où la composition perturbe quelque peu notre interprétation, on constate bien à travers l'iconographie que le nocher vient chercher ces défunts, soit qu'il soit montré comme en attente de la personne, soit qu'il lui tende la main ou encore qu'il soit accompagné d'Hermès psychopompe, mais aussi, exemple rarissime, d'Hypnos et Thanatos en supplément, comme si l'on voulait absolument s'assurer du bon passage du défunt d'un monde à l'autre. Cela n'est pas le cas sur les exemples d'époque classique les plus anciens, où l'apparence anthropomorphe et à taille humaine du mort laissait la place à un *eidôlon*. Si l'obole apparaît peut-être sur un seul des lécythes connus (**Monument I-45**)²⁷, mais cela n'est pas fermement attesté, les lécythes nous ont permis de nous interroger sur les objets que les défunts s'apprêtaient à emporter avec eux et dont nous nous demandés si certains auraient servir à payer leur passage à Charon à la place d'une obole proprement dite, mais nous n'avons pas vraiment de quoi étayer l'hypothèse²⁸ et ne devons donc pas oublier que la figure de Charon n'est pas forcément toujours à associer au rite de l'obole.

Que la figure de Charon ait été très exploitée sur ces supports d'époque classique induit un intérêt croissant pour ce qui advient après les funérailles et l'existence du mort dans l'au-delà, qui va de pair avec le développement de certaines croyances mystiques, dont d'autres supports de représentation se font l'écho dès le siècle suivant et durant toute l'époque hellénistique.

²⁶ II. 5 – II 1).

²⁷ II. 5 – II 2).

²⁸ II. 5 – II 1).

Il semblerait que quelques lécythes isolés se réfèrent à l'au-delà d'une autre manière, en représentant le mort dans sa tombe²⁹. Ces images-là restent difficiles à interpréter, d'autant qu'une mise en série pour une meilleure compréhension n'est pas possible à établir, mais l'on pourrait y voir une notion de sommeil éternel, une idée qui adoucit quelque peu la réalité de la mort.

Parmi les autres figures mythologiques que nous reconnaissons sur les lécythes à fond blanc, et que nous avons aussi mises en relation avec le passage, nous devons revenir sur les figures d'Hypnos et Thanatos. Ce sont elles également que nous voyons dans plusieurs scènes, placées chacune d'un côté du corps du défunt. Nous avons proposé de raccrocher cette iconographie à la déposition, qui serait ainsi traitée par l'intermédiaire de la mythologie et sans le côté terre à terre de ce moment des funérailles autrement absent de nos sources imagées³⁰, à l'exception de la loutrophore du Peintre de Sappho (**Ekphora I-1, ANNEXE XLb**).

d. Autres vases attiques d'époque classique

Divers vases d'époque classique ayant pour point commun de contenir une échelle dans leur iconographie ont été mis en relation avec les *Adônia*³¹. Si l'assimilation est correcte, représenter cette fête, non prise en charge par la cité et dédiée à un défunt mythologique, plutôt qu'une autre pourrait s'expliquer par l'attrait de cette scène très codifiée où apparaît au moins un groupe de femmes, en plus de l'accessoire peu couramment employé de l'échelle, quand ce n'est peut-être Aphrodite elle-même et parfois Eros également. Le côté marginal de la célébration, tout comme l'allusion à un rite funéraire construit au prisme de la mythologie et de la séduisante figure d'Adonis pourraient également expliquer l'attrait pour cette thématique.

Le cratère dit de la *Nekyia*³² témoigne, lui, de la mise en place de bandelettes autour de la tête du défunt, en montrant une morte dans l'au-delà dont la mâchoire est toujours maintenue fermée, comme au moment de sa prothésis. Le vase qu'elle tient sous le bras pouvant, lui, faire référence aux offrandes prévues par les vivants pour leurs proches défunts.

²⁹ II. 5 – I.

³⁰ II. 2 – II 1).

³¹ I. 4 – II 2) a.

³² II. 1 – I.

e. Les vases d'Italie du Sud

L'iconographie de la visite à la tombe a très souvent été traitée sur les exemples céramiques d'Italie du Sud, qui permettent de faire des remarques par rapport au genre de personnes qui se trouvent auprès des monuments³³ et aux diverses offrandes qu'ils y apportent³⁴. Ces vases se sont de fait avérés être riches d'apports sur les marqueurs que sont les *naïskoi*³⁵ et les stèles³⁶ avant tout, mais aussi les colonnes³⁷ et les statues³⁸. Bien davantage qu'avec les supports attiques, la question de la coloration des monuments a pu être envisagée au travers de ce corpus-ci. Si les systèmes d'analyse sont aujourd'hui assez poussés pour déceler les plus infimes traces de polychromie, les œuvres d'art grec ont tant perdu de leur couleur qu'on les a longtemps considérées comme en étant dépourvues, or les vases apuliens à eux seuls, bien plus que les lécythes attiques, qui ont eux-mêmes pâli, offrent un précieux témoignage de l'utilisation des couleurs et des matériaux³⁹. L'iconographie présente sur les monuments⁴⁰ y est également largement traitée et nous ne pourrions revenir sur toutes ses déclinaisons ici, si ce n'est que pour dire que la figure humaine y est très largement privilégiée, dans l'optique d'une mise en avant du mort lui-même, de ses vertus en encore de ses croyances. Les motifs bien connus de la servante et de la maîtresse, tels qu'on les voit sur les stèles attiques quelques décennies plus tôt, ou encore de la *déxiôsis* s'y font jour.

Les personnes en visite à la tombe sont très différentes de celles que l'on peut considérer sur l'autre support privilégiant cette thématique, les lécythes funéraires. Ainsi, sur les vases d'Italie du Sud, ce sont foule de jeunes gens, de sexe masculin ou féminin, qui sont présents. Leur disposition est très différente également, dans le sens où ils sont souvent présentés en chiasme autour du monument, répartis sur toute la verticalité du champ de représentation. Fait remarquable également, ils ne sont en rien versés dans les pleurs ou rattachables à d'autres manifestations physiques du deuil. C'est une représentation de la visite à la tombe qui paraît très idéalisée contrairement à ce que nous voyons sur d'autres supports, qui peuvent aussi présenter des enfants, des gens âgés ou encore que la douleur a fait tomber à genoux.

Les actions des personnes venues à la tombe et les offrandes qu'elles y apportent sont souvent moins immédiatement appréhendables que sur les vases attiques, voire d'interprétation très difficile, d'autant que nous avouons ne pas être spécialistes du corpus en question. Certaines

³³ I. 4 – III 3) a.

³⁴ I. 4 – III 3) b.

³⁵ II. 3 – I 1) d.

³⁶ II. 3 – I 1) c.

³⁷ II. 3 – I 1) e.

³⁸ II. 3 – I 1) j.

³⁹ II. 3 – I 2).

⁴⁰ II. 3 – I 3).

scènes nous ont d'ailleurs menés à évoquer des croyances marginales dont nous n'avons pas de trace dans l'iconographie attique⁴¹. Une autre croyance que nous avons cru déceler sur ces vases étant celle de l'orphisme⁴², par l'intermédiaire d'une scène mettant en présence Orphée et un défunt⁴³.

Ainsi, l'exposition du mort n'a pas intéressé les peintres de ces supports, à l'exception d'une prothésis mythologique qui apparaît sur un cratère apulien⁴⁴. Le sujet a été relégué au profit de composition plus idéales de visite à la tombe, qui ne montrent en rien le mort vecteur de souillure.

Parmi les vases « à l'échelle », dont nous pensons qu'ils faisaient allusion aux *Adônia*, se trouve un lécythe en provenance de Ruvo⁴⁵. Si l'interprétation est correcte, nous aurions là une preuve que cette fête, assurément connue en Attique, le serait également en Italie du Sud.

Un autre des rares support que nous avons pu mettre en relation avec les fêtes consacrées aux défunts était un *skyphos* à figures rouges de cette région aussi, qui montrait le rituel de l'*Aiôra*, fête de la balançoire, qui avait un rapport avec la pendaison des jeunes filles⁴⁶. Tout porte à croire que c'est le motif, celui d'une jeune fille sur une balançoire, qui permettait de réaliser une composition dynamique et très harmonieuse, qui a intéressé les peintres, bien plus que la signification de celui-ci. Parmi les rituels des fêtes des morts, celui-ci est bien identifiable, contrairement aux autres, dont on n'a d'ailleurs pas ou peu trouver trace.

Parmi les traitements possibles du cadavre se place la crémation. Si elle est abondamment évoquée, et de diverses manières, dans les textes, l'iconographie nous a surtout livré quant à elle quelques exemples de bûchers⁴⁷. Ce qui frappe est le fait que les défunts concernés ne soient pas montrés couchés sur leur bûcher, comme les morts prêts à être crématisés qu'ils sont, mais au contraire sont montrés bien vivants, assis sur la structure ou encore en pleine apothéose, concernant Héraclès. Cela ne constitue pas la seule anomalie des représentations en question, puisqu'à la lumière des sources écrites et surtout des analyses de terrain, la forme simpliste donnée aux bûchers dans les images est loin de la réalité.

⁴¹ I. 4 – III 3) b.

⁴² II. 5 – III.

⁴³ Il existe d'autres scènes interprétées comme telles que nous n'avons pas pu prendre en compte.

⁴⁴ I. 1 – I 3).

⁴⁵ I. 4 – II 2) a.

⁴⁶ I. 4 – I 2) a.

⁴⁷ II. 2 – II 2).

f. Les stèles

La prothésis ne fait pas partie des sujets iconographiques retenus pour les stèles funéraires, si bien que nous n'avons pu prendre en compte qu'un seul exemple, d'époque hellénistique (**Prothésis II-1**)⁴⁸. Son caractère inédit et en marge à d'autres égards encore l'isole encore davantage dans notre corpus, à une époque où l'exposition funèbre n'est plus du tout représentée quoi qu'il en soit.

En revanche, la tristesse et les lamentations qui s'associent à cette phase des rites funéraires sont souvent évoquées sur ce support, généralement au niveau du couronnement. Si nous avons décelé quelques femmes-pleureuses dans ce contexte, bien plus nombreuses ont été les sirènes-pleureuses sur les stèles, majoritairement attiques, datées du IV^e s. avant notre ère⁴⁹. Beaucoup plus rarement exploitée sur les stèles d'Asie Mineure, la sirène peut en revanche y être, certes discrètement, intégrée au relief principal et non au couronnement, comme sur l'exemple smyrniote que nous présentons (**Prothésis II-23**). Certaines sont également des sirènes musiciennes. Ce motif, peut-être inspiré par des œuvres littéraires et sculptées marquantes de la fin du V^e s. av. J.-C., a permis d'enrichir le corpus iconographique des stèles funéraires, tout comme ces « muses de l'Hadès » peuvent dénoter également un intérêt accru pour l'au-delà, également perceptible dans les vases et dans certaines peintures.

S'il existe une grande tradition de la représentation des repas sur les stèles funéraires, il s'agit de celui pris par le défunt dans l'autre monde. Ces *Totenmahl reliefs* sont nombreux, alors qu'il ne nous a pas été possible de déterminer précisément si des représentations du *pérideipnon* étaient également visibles sur ce support, pas plus que sur tout autre⁵⁰. Le repas funèbre constitue un moment très intime de la vie des endeuillés, dont on a semble-t-il pas souhaité montrer de représentations dans la Grèce antique.

Lorsque nous en sommes venus à évoquer le culte des morts, de nombreuses scènes de visite à la tombe ont été envisagées, ce sur des vases. Pourtant, parmi les offrandes que nous avons pu y distinguer se trouve les libations. Celles-ci ont pu être présentées de manière indirecte dans l'iconographie et notamment sur les stèles, dont certaines comportent des motifs de phiales seules, ou parfois associés à des hydries sculptées⁵¹. L'allusion à ce rite, reléguée au fronton ou aux métopes de la frise d'une stèle, se devait d'être pour cette raison très

⁴⁸ I. 1 – I 4) ; II. 1 – II 1).

⁴⁹ I. 1 – III 2) b.

⁵⁰ I. 3 – II.

⁵¹ I. 4 – III 3) b. α

synthétique. D'autres offrandes ont également été sculptées sur des stèles, comme pour un dépôt éternel, mais cette fois au registre principal de celles-ci⁵².

Une stèle smyrniote présentait, elle, une possible représentation d'urne et nous l'avons donc évoquée au moment de parler de la crémation⁵³. Il en va de même pour des amphores à couvercle sculptées sur une stèle-fronton béotienne⁵⁴. Ce dernier type de stèle ayant peut-être aussi fourni des représentations de *tymboi*⁵⁵, soit une mise en abyme d'un marqueur sur un autre marqueur.

En ce qui concerne la protection des monuments, il était intéressant de constater que quelques documents attiques et en particulier des stèles comportaient encore le motif, courant à l'époque archaïque, de la sphinge⁵⁶. Nous ne pensons pas qu'ils aient acquis avec le temps un caractère décoratif, tant sont signifiants tous les éléments de l'iconographie funéraire.

Le cas des monuments destinés à des animaux, quant à lui, a été difficile à appréhender par l'intermédiaire de nos sources⁵⁷, car la représentation unique de l'un d'eux sur un marqueur funéraire ne suffit pas à décréter que celui-ci signale la sépulture d'un animal. Dans le cas pergaménien précis que nous avons mis en avant, seul l'apport fourni par l'épigramme a pu nous confirmer que la stèle marquait la tombe d'un chien, et nous prouver, une fois de plus, que le recoupement des sources écrites et iconographiques constitue souvent la clé de compréhension d'un objet ou d'un concept.

g. Les terres cuites

Les femmes-pleureuses, que nous avons associées aux lamentations accomplies lors de l'exposition, ont souvent été représentées par l'intermédiaire de figures en terre cuite⁵⁸, dont nous avons pu présenter des exemples allant de l'époque archaïque jusqu'à l'époque hellénistique. De petite taille pour une majorité d'entre elles, en provenance de Béotie, d'Attique ou de Crète, il en existe également de bien plus grande taille et notamment pour ce qui concerne l'Italie du Sud et Canosa en particulier. Toujours dans cette optique de vouloir faire perdurer éternellement la prothésis et les lamentations que l'on y pratique en l'honneur du mort et des dieux, elles accompagnaient les défunts dans les tombes. Nous notons que seuls les exemples les plus anciens font référence à la peau entaillée du visage, par

⁵² I. 4 – III 3) b. β

⁵³ II. 2 – II 2.

⁵⁴ II. 2 – II 2.

⁵⁵ II. 3 – I 1) b.

⁵⁶ II. 3 – I 8) a.

⁵⁷ II. 3 – IV.

⁵⁸ I. 1 – III 2) b.

l'intermédiaire d'une peinture rouge qui, avec le temps, ne fut plus usité, l'accent étant plutôt mis par la suite sur les traits du visage et la gestuelle. Enfin, l'époque hellénistique a été l'occasion de prendre en compte des figurines en terre cuite non pas de femmes-pleureuses, mais de sirènes-pleureuses, ce qui a pu enrichir notre réflexion sur ces créatures et leur signification dans le contexte funéraire.

h. Les tombes peintes

En ce qui concerne la prothésis en Italie du Sud⁵⁹, les tombes peintes ont été notre source principale, bien qu'il faille garder à l'esprit le côté à part de ces supports, qui ont été réalisés dans le contexte paestan du IV^e s. avant notre ère.

Les apports décelés sont à nouveau relatif au nombre, au sexe, à l'emplacement, aux gestes et à l'aspect des personnes présentes. Alors que le support de représentation est étendu, lorsque les expositions sont peintes sur les longs côtés des tombes, ce qui n'est cependant pas toujours le cas, les figures de proches présents autour du lit de prothésis ne sont pas démultipliées pour autant. Les schémas iconographiques de ces tombes n'étant donc pas surchargés en figure, il a été possible d'analyser quelque peu la figure du défunt, autant que l'état de conservation des peintures nous le permettait, ainsi que le mobilier à proximité immédiate⁶⁰ et avant tout, ce qui reste inédit ailleurs dans notre corpus, la présence du baldaquin au-dessus de la couche funèbre, ce qui nous a menés à des questions de localisation et de glorification.

Contrairement aux autres supports également, les tombes peintes de Paestum ont la particularité d'avoir pu exploiter des thématiques diverses sur les quatre côtés des tombeaux, d'où peut-être cette conservation de la prothésis dans les représentations à une époque où elle n'est plus montrée ailleurs et notamment sur les vases et marqueurs funéraires, supports davantage restreints pour lesquels les artistes et les commanditaires ont choisi d'autres sujets iconographiques.

Le rapport éventuel entre la mort et de la danse, a peut-être associé à une prothésis éternelle symbolique ou matérialisée par les représentations développées stratégiquement par rapport aux restes du défunt, a été abordé par l'intermédiaire d'une tombe de Ruvo, avec laquelle nous avons étendu notre sujet, qui montre d'impressionnantes files de danseuses entrecoupées de musiciens sur ses parois⁶¹.

En Italie, la seule peinture grecque à proprement parler que nous connaissons est celle de la tombe du Plongeur. En raison de la non-correspondance de son iconographie avec un rite

⁵⁹ I. 1 – I 5).

⁶⁰ II. 1 – II 2).

⁶¹ I. 1 – III 2) c.

particulier, nous l'avons très brièvement évoquée comme étant porteuse d'une probable allégorie de l'au-delà, qui constituerait un saut dans l'inconnu⁶². Egalement en association avec l'autre monde, a été exploitée une image de Charon-Charon-Gorgone, qui ne livre pas tous ses mystères, mais se fait l'écho des scènes telles que nous les trouvons sur les lécythes à fond blanc attiques au V^e s. av. J.-C. et dénote la préoccupation d'un passage assuré dans l'au-delà, tout comme, pour la part de Gorgone qui transparaît, une valeur apotropaïque bien compréhensible dans le contexte funéraire.

Pour la Macédoine, bien que les scènes d'exposition n'aient apparemment pas fait partie du répertoire iconographique des tombes, l'on peut considérer que la chambre funéraire s'apparentait à une prothésis éternelle, à laquelle on a pu associer certaines représentations dénotant la tristesse⁶³.

Nous avons également évoqué les peintures des tombes de Macédoine au moment de parler de l'orphisme⁶⁴, car leur iconographie mettant en scène Hadès et Perséphone, mais aussi probablement des Juges des Enfers, ainsi que l'utilisation de la couleur blanche pourraient être mises en rapport avec cette croyance d'initiés impliquant des rites particuliers.

Nous avons aussi reconnu dans une tombe de cette région des motifs de terre⁶⁵ et de stèles⁶⁶, alors que l'iconographie en Macédoine a plutôt éludé la question des marqueurs, les *tumuli* géants en surface se suffisant sans doute à eux-mêmes. Cette zone de la Grèce n'a donc représenté que tout à fait exceptionnellement des marqueurs funéraires et, qui plus est, ne correspondant pas au *tumuli* d'ampleur dont l'archéologie garde encore des traces, mais des tertres plus petits, plus proches de ceux que nous voyons aussi sur les lécythes à fond blanc attiques.

Enfin, si l'iconographie n'a que peu aidé à prendre en considération les fêtes dédiées aux morts, certaines tombes peintes de Macédoine constituent une exception, dans le sens où nous y avons décelé de probables allusions aux jeux funèbres qui leur étaient parfois associés⁶⁷. Les tombes ornées de ces peintures étaient réservées à une élite, si bien que les allusions grandioses à ces courses faites en l'honneur des défunts s'expliquent, d'autant que les chevaux ont toujours été associés aux classes les plus aisées également. Les concours équestres requéraient, en effet, des moyens que seule l'aristocratie possédait et faisaient partie

⁶² II. 5 – II.

⁶³ I. 1 – c.

⁶⁴ II. 5 – III.

⁶⁵ II. 3 – I 1) b.

⁶⁶ II. 3 – I 1)

⁶⁷ I. 4 – II 1) b.

des « most exciting and dramatic of all contests »⁶⁸, de quoi souhaiter reproduire ce genre de scènes dans les peintures des tombes de l'envergure de celles découvertes en Macédoine. Toujours dans l'idée du culte des morts, nous avons trouvé sur la façade d'au moins deux tombes de Macédoine des allusions aux libations par l'intermédiaire de la représentation de phiales bien mises en évidence⁶⁹.

Pour ce qui concerne l'ekphora, à défaut de trouver des exemples proprement grecs, nous avons tout de même considéré celui de Karaburun, en Lycie. Si la région est dominée, du moins officiellement, par la Perse au début de l'époque classique, date de ces peintures, nous avons tout de même évoqué la procession découverte dans la tombe II de cette cité pour la mettre en regard de l'absence de cette thématique ailleurs dans le monde grec à la même période. Nous y avons décelé la conception plus orientale, encore grandiose, du cortège funèbre dans ce contexte culturel mélangé et privilégié, car il s'agissait là des funérailles publiques d'un haut dignitaire. L'attitude des participants, très sobres, les possibles offrandes apportées ont également été sources de commentaires. De même pour le probable sarcophage représenté sous une forme raccourcie, nécessitée sans doute par la multiplicité des éléments peints en frise dans cette tombe⁷⁰.

i. Les sarcophages

En réalité nous ne parlons que d'un exemplaire de ce type de support iconographique. Nous le citons ici précisément pour sa rareté et la richesse de ses apports.

Il s'agit du sarcophage des Pleureuses⁷¹, que nous avons d'abord évoqué à l'occasion de la présentation du rite de l'exposition funèbre. Bien qu'il ait été destiné à un défunt phénicien, de sang royal, l'œuvre, de par sa stylistique, est certainement grecque. Comme son nom le laisse imaginer, ce conteneur funéraire comporte tout autour de sa cuve des pleureuses sculptées que nous avons à nouveau pu impliquer dans la présentation d'une prothésis éternelle, puisque le mort se retrouve pour l'éternité entouré de ces figures qui le pleurent. Ces femmes affligées font stylistiquement écho à bien d'autres exemples découverts dans le monde grec.

Ce même sarcophage a été commenté pour sa partie supérieure également, où une ekphora a été sculptée tout autour du couvercle. Les exemples étant inexistant à cette époque en Grèce, nous avons pris ce sarcophage comme point de comparaison. De même que pour les peintures

⁶⁸ LILIMPAKI-AKAMATI 2007, p. 126.

⁶⁹ I. 4 – III 3) b. α

⁷⁰ II. 2 – I.

⁷¹ I. 1 – III 2) b.

de Lycie reprenant encore cette thématique au siècle précédent, nous y avons vu une influence orientale et un contexte royal propice à la représentation d'un cortège funèbre somptueux, alors que cette phase des funérailles, qui place le défunt dans un entre-deux, ne revêt plus d'intérêt pour le tout un chacun et la Grèce de l'époque classique, au sein de laquelle les funérailles publiques vont être prises en charge par l'état qui plus est. Les gestes et attitudes des personnes faisant cortège, plutôt contenus dans une majorité des cas, tout comme la possibilité que les animaux aient pu constituer des offrandes ont également été étudiés. Pour ce qui est du défunt à proprement parler, son sarcophage montré dans l'ekphora constituait une mise en abyme par rapport au support en question⁷². L'apport quant à ce conteneur n'est cependant pas très détaillé, d'autant qu'il semble qu'une autre main ait sculpté le couvercle de ce sarcophage, qui y présente alors des motifs plus grossiers.

⁷² II. 2 – I.

III. ANALYSE DES SOURCES

III. 2) – Les sources écrites

I. Œuvres littéraires

I. 1) Les poèmes

a. Homère (VIII^e s. av. J.-C.)

Parmi les œuvres en vers que nous avons exploitées dans ce travail figurent l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère, qui relèvent du genre épique. Si les poèmes en question sont bien antérieurs à notre période d'étude et les événements décrits bien davantage encore, il nous était utile de les considérer dans le but de montrer les continuités, les discontinuités et les transgressions associées aux rites funéraires. Ces textes ayant de plus influencé, dès l'Antiquité, les auteurs postérieurs, nous ne pouvions nous dispenser de les prendre en compte dans une certaine mesure.

L'*Illiade*, qui narre le siège de Troie, s'inscrit dans un contexte de guerre et donc de mort. C'est pourquoi de nombreux passages de ce poème, qui se révèlent très précis sur le sujet, nous ont servi dans le cadre de nos commentaires relatifs aux rites funéraires proprement dits – qui dans l'*Illiade* sont grandioses et tiennent une place importante – ainsi que dans la représentation que nous nous sommes faite du comportement général des endeuillés, de leur état d'esprit¹. En effet, si la mort fait partie du quotidien des guerriers qui assiègent une ville, elle peut cependant constituer une douleur toute particulière. Le décès d'un compagnon très cher ou d'un proche dans ce contexte, qui implique alors la vengeance, le non respect des rites, lorsque les cadavres eux-mêmes deviennent l'enjeu d'une lutte, ou encore le fait de ne pouvoir échapper à son destin funeste, sont autant de tortures mentales et physiques pour les protagonistes. Ceux-ci, bien qu'héroïques, n'en sont de loin pas immortels pour autant.

Si l'*Odyssée* nous a servi quelque peu dans le contexte des rites funéraires également, bien que la réflexion sur ceux-ci soit bien moindre qu'elle ne l'était dans l'*Illiade*, c'est bien entendu le portrait des sirènes, dont nous avons parlé au moment des lamentations², qui nous intéressait en premier lieu. La puissance de leur chant, si envoûtant, s'y faisait jour, tout comme, et c'est là une particularité d'Homère, la facette très sombre, dangereuse, de leur personnalité.

¹ I. 1 – III 2) ; I. 3 – I ; II. 1 – I 1) ; II. 2 – I ; II. 3 – I 4).

² I. 1 – III 2) b.

Ulysse est confronté à la mort non seulement au chant XI, au moment d'invoquer les âmes des défunts³, mais aussi tout au long du récit, puisqu'il voit disparaître ses compagnons les uns après les autres. Tous ensemble, ils font face au danger, qui s'incarne au travers des sirènes et de bien d'autres figures mythologiques, mais Ulysse sera le seul à rentrer chez lui. La nature humaine, et donc mortelle, du héros, est plus vivement soulignée dans l'*Odyssee* que dans l'*Iliade*. Ulysse, dont l'aura a précisément perdu de son héroïsme par rapport au siège de Troie⁴, le dit lui-même au chant VII (208 et s.) :

« Je n'ai rien de commun, ni l'être ni la forme, avec les Immortels (ἄθανάτοισι), maîtres des champs du ciel ; je ne suis qu'un mortel (θνητοῖσι βροτοῖσιν) et, s'il est un humain que vous voyez traîner la pire des misères, c'est à lui que pourraient m'égaliser mes souffrances (...) »⁵. Enfin, à l'instar de la plupart de nos autres sources écrites, les poèmes homériques nous ont permis des considérations d'ordre linguistique.

Si le monde d'Homère peut paraître, au premier abord, loin de celui qui nous a occupé dans cette étude, il est important de souligner le modèle qu'il a notamment pu constituer sur le plan funéraire pour les élites macédoniennes (*hétairoi*) des époques classique et hellénistique encore⁶.

b. Hésiode (VII^e s. av. J.-C.)

Les raisons qui nous ont poussé à inclure brièvement la *Théogonie* d'Hésiode dans cette étude sont peu ou prou les mêmes que pour Homère. En tant que texte fondateur pour une partie de la mythologie, la *Théogonie* a constitué une source complémentaire à l'iconographie en ce qui concerne deux personnages mythiques importants pour notre thématique : Hypnos et Thanatos⁷. La description qu'il en fait est terrible, tout comme l'est celle de leur mère Nyx ou encore de tout ce qui est associé aux Enfers. Ce qui touche à la mort et aux divinités primordiales est à craindre, ce que font même les dieux.

c. Pindare (v. 518 – 438 av. J.-C.)

Pour nourrir ses chants de victoire ou « épinicies », le poète béotien Pindare puisa dans de nombreux mythes, ne brossant pas un portrait direct du vainqueur mis en lumière. Moments heureux et moments tragiques et solennels, tels que les funérailles, sont évoqués. C'est

³ I. 4 – III 2) c.

⁴ Ce qui vaut aussi pour les héros défunts, ombres gémissantes n'ayant plus rien de glorieux, avec qui il rentre en contact au chant XI.

⁵ Trad. V. Bérard, 2002 (2^e éd.), p. 263.

⁶ MORIZOT 2011, p. 513.

⁷ II. 2 – II.

pourquoi les références qu'il a faites aux bûchers, aux monuments funéraires ou encore aux lamentations ont été signalées dans ce travail, avant tout pour une question de vocabulaire et de mise en lumière d'un genre poétique très particulier⁸. S'il est celui qui évoque le mieux les mythes et les rites funéraires ensemble, la complexité de la pensée de Pindare, son cheminement intellectuel d'une grande richesse et par là même parfois tout juste perceptible pour le lecteur moderne – qui plus est dans le contexte à part de l'épinicie – ne nous ont permis ici que d'effleurer son œuvre. Nous pouvons cependant souligner que lorsque Pindare évoque la mort dans ses épinicies, son but n'est pas de dissertar sur l'importance des rites ou d'offrir des témoignages sur cette question. La mort intervient irrémédiablement et naturellement dans la description qu'il nous fait de l'existence de certains héros. Ainsi, la globalité des mythes rapportés sert à magnifier les vainqueurs auxquels il rend hommage. Pindare aborde la question de la mort de manière simple et directe, sans pousser de réflexion supplémentaire à ce propos, à l'image d'une phrase que nous lisons dans la *Septième Néméenne* :

« Riches et pauvres, du même pas, vont à la mort qui finit tout
(ἀφνεὸς πενιχρὸς τε θανάτου πέρας ἅμα νέονται) »⁹.

d. Ovide (43 av. J.-C. – 17 ap. J.-C.)

Du poète latin Ovide, la seule œuvre utilisée ici fut les *Métamorphoses*, un ouvrage en quinze chants centré sur des récits mythologiques, mais qui se rapproche du genre épique. Au travers de ses récits, Ovide s'est appliqué à expliquer les transformations de certains personnages mythiques, à revenir aux fondements des histoires pour en comprendre les enjeux et aboutissements. Nous avons exploité ses écrits précisément pour cette particularité, pour pallier aux manquements des textes grecs ou à leur défaut de clarté au sujet de certaines fêtes¹⁰, mais il fut également parlant de les mettre en regard des représentations antiques de sirènes, créatures dont nous avons disserté à propos des lamentations funèbres¹¹.

e. L'Anthologie grecque.

L'*Anthologie grecque*, appelée aussi *Anthologie palatine* – car son manuscrit unique a un jour appartenu à la bibliothèque palatine d'Heidelberg – et qui signifie « couronne de fleurs » est un recueil d'épigrammes. Son statut anthologique nous mène ici à le traiter en dernier, après des poètes distincts, tout aussi bien que sa compilation tardive.

⁸ I. 1 – III 2) ; II. 2 – I 2) ; II. 3 – I 1) a.

⁹ Trad. A. Puech, 1967 (4^e éd.), p. 97.

¹⁰ I. 4 – I 1) d ; I. 4 – II 2) a.

¹¹ I. 1 – III 2) b.

Courtes pièces poétiques, les épigrammes peuvent avoir une destination funéraire, c'est pourquoi nous avons pris en compte les deux parties du livre VII de l'anthologie en question, classées aux tomes IV et V de l'édition de P. Waltz, qui concernent uniquement les épigrammes de cette sorte.

Nous nous sommes résolus à classer cette anthologie dans les sources littéraires, la distinguant ainsi volontairement de notre étude des inscriptions funéraires proprement dites. La raison en est que de ces épigrammes, toutes ne furent pas inscrites un jour sur une tombe, comme en atteste notamment le caractère pastiche ou l'aspect d'exercice de style manifeste de certaines d'entre elles. Avec le temps, le genre de l'épigramme désigna aussi bien quelques lignes gravées sur un monument funéraire que des poèmes écrits sur papyrus, qui circulaient au cours des banquets ou encore accompagnaient quelque présent. Notons enfin que dans les bibliothèques, à l'heure actuelle, ce recueil est bien classé parmi les œuvres littéraires de la Grèce antique et non avec les ouvrages qui traitent d'épigraphie.

Les textes de l'*Anthologie* ont avant tout été exploités tout au long du troisième chapitre de la deuxième partie de ce travail, qui était consacré aux monuments funéraires¹². Les remarques associées aux monuments ayant également pu être incluses en d'autres points de notre étude¹³. Les épigrammes ont non seulement constitué un apport d'information en ce qui concerne les monuments funéraires, mais également pour ce qui est des proches des défunts, que ce soit en décrivant les manifestations physiques du deuil qu'ils subissent¹⁴ ou en commentant le type d'offrandes qu'ils déposent sur les tombes¹⁵.

L'*Anthologie* étant composée de pièces diverses, de par le nombre d'auteurs qu'elle prend en compte et les différentes époques qu'elle illustre, il a également été possible d'y trouver une allusion à l'expression « que la terre te soit légère »¹⁶.

Il ne fut pas étonnant non plus de retrouver la figure du vieux nocher Charon dans ce contexte poétique, bien que nous nous soyons surtout concentrés sur les pièces qui évoquaient l'obole, la notion de rites nous intéressant en premier lieu¹⁷.

Il est enfin plusieurs pièces qui font référence à la crémation¹⁸, soit par l'intermédiaire de l'image, frappante, du bûcher, soit par celle du conteneur des restes du défunt.

Composées par des auteurs différents, les épigrammes funéraires de ce recueil n'en dégagent pas moins, pour un bon nombre d'entre elles, l'idée que le souvenir du mort est à préserver.

¹² II. 3.

¹³ I. 1 – III 2) b.

¹⁴ I. 1 – III 2).

¹⁵ I. 4 – III 2) a ; I. 4 – III 3) b.

¹⁶ I. 5 – I.

¹⁷ I. 5 – II 2).

¹⁸ II. 2 – I 2).

Certaines insistent sur la matérialisation de celui-ci par le monument funéraire, soit que les restes du défunt soit bien présents ou qu'au contraire, le monument s'avère être, grand malheur, un cénotaphe.

La tenue de rites également, érection d'un marqueur funéraire compris, est mise en exergue, tout comme la tristesse des proches et quelquefois les circonstances de la mort.

Au détour de l'une ou l'autre épigrammes encore, nous avons constaté des allusions faites au cycle naturel des morts. En effet, les grands-parents devraient mourir avant les parents, les parents avant leurs enfants, les enfants avant leurs propres enfants, et ainsi de suite, ce qui ne s'accomplit hélas pas toujours dans cet ordre.

Il est enfin des pièces de l'*Anthologie* qui ne véhiculent pas de message particulier, se contentant de donner l'identité du mort, mais également des textes qui ne manquent pas d'humour ou nous surprennent. En effet, certains d'entre eux se réfèrent, avec ironie, à des défunt(e)s alcooliques, tandis que d'autres sont associés à des insectes disparus, ce qui laisse à penser qu'il pourrait s'agir de pastiches. Que ces épigrammes aient réellement été gravées sur des monuments funéraires ou non, leur existence nous permet d'avancer que la mort pouvait également, dans l'Antiquité et en particulier dans les épigrammes de l'époque hellénistique, être traitée avec humour. Nous disons humour, dans le sens où cette thématique a donc pu être le prétexte d'un bon mot ou d'un exercice de style, et non légèreté.

I. 2) Les tragédies

a. Eschyle (v. 525 – 456 av. J.-C.)

Les textes du plus ancien des tragiques nous ont apporté des informations concernant les offrandes funéraires, que ce soit la pièce intitulée les *Choéphores* ou encore les *Perses*¹⁹. Non seulement différents types d'offrandes sont cités, mais leur fonction est également explicitée, une fonction d'apaisement des morts et une garantie de leur bienveillance, voire de leur assistance²⁰.

Eschyle nous offre également une référence au salut des morts, un geste réservé aux hommes et dont nous trouvons des représentations par ailleurs, par l'intermédiaire du regret exprimé par l'un de ces personnages de n'avoir justement pas pu l'accomplir²¹. Ce passage nous ramène donc à l'importance des rites funéraires, tandis qu'un autre se fait encore plus explicite quant à cette idée, par l'intermédiaire des lamentations funèbres²².

¹⁹ I. 4 – III 2) c. ; I. 4 – III 2) d.

²⁰ I. 4 – III 2) d.

²¹ I. 1 – III 2).

²² II. 2 – I 2).

A plusieurs reprises, l'auteur évoque encore la crémation²³. Les bûchers, la cendre, les urnes, tout le vocabulaire en relation avec cette dernière est convoqué. Il va jusqu'à mentionner le matériau des urnes cinéraires et souligner leur aspect pratique.

Enfin, si Eschyle ne mentionne pas le nom de Charon, comme le feront ses successeurs dans leurs propres pièces tragiques, un passage de sa pièce les *Sept contre Thèbes* nous indique bien que de son temps, l'idée d'un nocher des morts était acceptée, sans pour autant qu'un nom précis soit déjà accolé à cette entité²⁴.

En résumé, les textes d'Eschyle exposent sans complaisance ce qui touche aux rites funéraires et reflètent les préoccupations religieuses de leur auteur. La mort se fait, chez lui, brutale et terrifiante. Les vivants se doivent donc absolument d'agir au mieux pour les morts, dont le séjour a lieu, comme on le lit dans les *Perses* (839 et s.), dans les « ténèbres souterraines », là où « la richesse ne sert plus de rien »²⁵. L'accomplissement des rites funéraires et le contentement des défunts participent de l'effort du retour à la moralité qu'Eschyle insuffle dans ses pièces toutes pleines de guerres, de meurtres, de malédictions, de vengeance et d'excès.

b. Sophocle (v. 496 – 406 av. J.-C.)

Les pièces de Sophocle nous offrent de nombreuses scènes de visites à la tombe, c'est pourquoi il nous a été possible d'y glaner de multiples informations quant aux types d'offrandes qui y sont déposées, aux personnes qui s'en chargent et à la conception qu'avaient les Grecs de l'Antiquité du culte des morts²⁶. Des défunts auxquels il faut rendre hommage et que l'on se doit de ne pas mettre en colère²⁷.

En dehors de sa pièce *Ajax*, ce sont les femmes (Electre, Chrysothémis, Antigone, Déjanire) qui sont tout particulièrement mises en avant chez Sophocle et, au regard des thématiques qui nous concernent, également. Elles s'occupent de leurs morts avec plus ou moins de convictions, de courage et de moralité. Dans le cas de Déjanire cependant, c'est étrangement sa propre mort qu'elle s'applique à mettre en scène, ce que nous avons commenté dans le chapitre traitant de la prothésis²⁸. Enfin, allusion est tout de même faite dans l'*Antigone* à la nature excessive des femmes. En effet, un échange entre le messager et le coryphée le laisse entendre, à propos d'Eurydice que l'on s'inquiète de voir exprimer bruyamment sa peine à travers la ville, mais si l'on considère bien le passage, il apparaît que la dernière phrase rend

²³ II. 2 – I 2).

²⁴ II. 5 – 1).

²⁵ Trad. P. Mazon, 2002² (14^e tirage), p. 91.

²⁶ I. 4 – III 2) a ; I. 4 – III 2) c ; I. 4 – III 3) a.

²⁷ I. 4 – I 1) c.

²⁸ II. 1 – I 2).

hommage au jugement de la reine, dont le messager pressent qu'il lui garantira une attitude modérée dans l'espace public. Cela se terminera bien ainsi, puisqu'Eurydice s'en retourne à l'intérieur du palais, où l'immensité du chagrin d'avoir perdu son fils la pousse à se suicider, mais loin du regard de tous.

L'importance des rites funéraires se fait jour chez cet auteur également et cette idée surpasse qui de la raison d'état, lorsqu'Antigone exécute un simulacre de gestes rituels à l'égard du cadavre de son frère Polynice²⁹, qui de l'inimitié ou encore de l'acte de se suicider, lorsqu'un tombeau garant de sa mémoire est finalement réservé à la dépouille d'Ajax³⁰, même s'il nous faut préciser, comme le souligne F. de Polignac³¹, que le héros n'avait cependant pas eu le droit d'être incinéré, sans doute en raison de son statut de suicidé. Sophocle aborde, en effet, ailleurs cette question de la crémation, dans un passage dont nous nous sommes également servi³². Dans les deux situations, celle qu'affronte Antigone et celle que connaît Ajax, c'est un sentiment de trahison qui est à l'origine de l'interdiction des rites funéraires. Un sentiment qui est finalement balayé par la farouche conviction qu'ont certains des protagonistes que les devoirs à rendre aux défunts restent malgré tout fondamentaux, car ils sont voulus et par les dieux, et par les morts eux-mêmes.

Le respect des défunts et des dieux, la grande implication d'une partie de ces derniers dans la conception de la mort telle qu'on la perçoit chez Sophocle et enfin l'idée que l'on ne joue pas impunément avec la vie et la mort s'expriment tout entiers dans un passage de l'*Antigone*, lorsque Tirésias tient à Créon ce discours (1064 et s.) :

« Va, tu ne verras plus longtemps le soleil achever sa course impatiente, avant d'avoir, en échange d'un mort (νέκυν), fourni toi-même un mort – un mort issu de tes propres entrailles ! Tu payeras ainsi le crime d'avoir précipité des vivants chez les morts, d'avoir donné à une vie humaine le cadre outrageux d'une tombe, alors qu'en même temps tu retiens sur la terre un mort qui appartient aux dieux infernaux, un mort que tu frustres ici de ses droits, des offrandes, des rites qui lui restent dus (ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν). Ce sont là des choses pourtant qui ne te regardent en rien, ni toi ni ces dieux d'en haut, à qui tu les imposes de force. C'est pourquoi les exécutrices, lentes parfois, mais toujours sûres, de l'Enfer et des dieux, les Erinyes sont là, qui te guettent et vont te prendre au filet des mêmes malheurs »³³.

²⁹ II. 4 – II. 5).

³⁰ II. 4 – I 2).

³¹ POLIGNAC 2005, p. 175.

³² II. 2 – I 2).

³³ Trad. P. Mazon, 2002⁷ (2^e tirage), p. 112.

Bien que les entités divines se fassent assez lointaines chez Sophocle, l'auteur précise que ceux qui sont associés à la mort sont cependant bien les seuls dieux infernaux, les dieux d'en bas. Exposés ceux d'en haut aux défunts laisse présager du concept de souillure des divinités tel qu'exprimé réellement chez Euripide.

Le désordre, et par là la tragédie, naît donc du fait que les mortels, vivants ou trépassés, ne se trouvent pas à leur place, s'occupent de ce qui ne les regardent pas ou de ce dont d'autres qu'eux mêmes devraient être chargés. Chez Sophocle, ce n'est qu'au prix de drames, d'héroïsme et de dignité que les vivants et les morts acquièrent un peu de paix.

c. Euripide (v. 485 – 406 av. J.-C.)

Euripide constitue sans conteste l'une de nos sources majeures concernant les rites et les monuments funéraires. Il les met en exergue en de très nombreux passages de ses pièces et souvent de manière plus détaillée que les autres auteurs tragiques, ce qui s'accorde bien à la fois avec la part belle qu'il donne aux héroïnes féminines, concernées par ces questions au premier chef, et avec sa veine davantage réaliste parmi tous les tragiques.

Euripide évoque ainsi tout ce qui touche aux endeuillés, toutes les manifestations physiques de leur deuil (plaintes, coups, lacérations, cheveux coupés, chants funèbres, etc.), précisant aussi quelle est la couleur de leurs vêtements³⁴. Nous avons également pu trouver chez lui une allusion aux sirènes³⁵ et à la figure de Charon, que tantôt il nomme et tantôt non³⁶, sans doute dans une volonté de varier les images.

Les scènes de visites à la tombe ne sont pas non plus absentes chez cet auteur, ce qui lui donne l'occasion de parler des monuments funéraires et surtout des diverses offrandes, parmi lesquelles les différentes sortes de libations tiennent une grande place³⁷.

De la crémation ensuite, Euripide en fait mention comme Eschyle et Sophocle, mais à de bien plus nombreuses reprises³⁸. Il insiste énormément sur l'instrument de celle-ci, le bûcher. A l'occasion d'une tirade d'Evadné, dans les *Suppliantes*³⁹, il imbrique même la thématique funéraire qui nous concerne et celle, qu'on lui reconnaît plus qu'à tout autre auteur de pièces de théâtre, de la passion, notamment amoureuse. Enfin, il pousse son raisonnement jusqu'à expliciter le pourquoi du choix du feu, à savoir la purification du cadavre.

³⁴ I. 1 – III 1).

³⁵ I. 1 – III 2) b.

³⁶ II. 5 – II 1).

³⁷ I. 4 – III 2) a ; I. 4 – III 2) b ; II. 3 – I 1) b. ; II. 3 – I 5).

³⁸ II. 2 – I 2).

³⁹ II. 2 – I 2).

Il se distingue encore des autres auteurs de tragédies en étant le seul à mentionner certains éléments, comme la possible existence de danses funèbres⁴⁰, le vase d'eau lustrale à la porte des maisons en deuil⁴¹, l'onction des cadavres au moyen d'huile⁴², le principe du cénotaphe⁴³, ou encore la maxime « que la terre te soit légère »⁴⁴. A cela s'ajoute la description de rites funéraires qui s'appliquent, mais en dérogeant à la règle, d'une autre manière que celle que nous aurions attendue. Des situations qui s'expliquent de par leur contexte et parfois la visée symbolique et politique qu'elles sous-tendent⁴⁵.

Il est également notable que les dieux se font à nouveau plus directement présents chez Euripide. Hadès lui-même, dont la vénération sert à justifier les rites funéraires dans les *Phéniciennes*⁴⁶, mais aussi Apollon (*Alceste*) et Artémis (*Hippolyte*, *Iphigénie en Tauride*). Les jumeaux enfants de Lété servant, eux, à mettre en lumière le terrible concept de la souillure qu'implique la mort⁴⁷.

Si la mort est une thématique plus que récurrente dans les pièces d'Euripide, c'est qu'elle lui permet avant tout de parler des victimes, soit celles qui doivent composer avec le deuil, soit celles qui sont vouées au sacrifice. Les sentiments divers ainsi convoqués, associés à la mise en valeur de personnages nombreux et contrastés – tous ramenés à une grande humanité, dieux compris – permettaient à Euripide, plus qu'à tout autre tragique, de provoquer la réflexion chez le spectateur.

Les questionnements que suscitent ses pièces ne trouvent d'ailleurs pas spécialement de réponses. Ainsi, dans son œuvre *Phrixos*⁴⁸, qui ne nous est parvenue que sous forme de fragments, Euripide propose une réflexion complexe et novatrice sur les notions mêmes de vie et de mort (Fr. 833) :

« Mais qui sait si vivre n'est pas ce qu'on appelle être mort, et être en vie ce qu'on appelle mourir – à ceci près pourtant : chez les mortels, ceux qui voient le jour souffrent, tandis que les défunts ne souffrent nullement et que leurs malheurs ne s'accroissent pas »⁴⁹.

Les questions s'enchaînent à la lecture de cette phrase : ce que l'on appelle la vie est si dure qu'en réalité il s'agit peut-être de la mort ? Mais est-ce vivre que ne plus souffrir ? Peut-on pour autant être sûrs que les morts ne connaissent plus d'autres souffrances une fois sous

⁴⁰ I. 1 – III 2) c.

⁴¹ I. 1 – IV.

⁴² II. 1 – I 2).

⁴³ II. 3 – III.

⁴⁴ II. 5 – I.

⁴⁵ II. 1 – I 2).

⁴⁶ II. 1 – I 2).

⁴⁷ I. 2 – I ; II. 1 – II 1).

⁴⁸ Phrixos est le fils du roi de Béotie Athamas et de Néphélé. Il a pour sœur Hellé.

⁴⁹ Trad. L. Dubreuil, 2001, d'après l'édition du texte par J. A. Nauck, in DUBREUIL 2001 (p. 5).

terre ? Comme le conclut L. Dubreuil, qui a proposé cette traduction du fragment en question et en a fait une analyse : « On en reste au ‘qui sait ?’ du théâtre qui, répondant au philosophe, ne sait même pas qu’il ne sait pas, mais vit, souffre, meurt, vit »⁵⁰.

I. 3) Les comédies

a. Aristophane (v. 445 – 385 av. J.-C.)

Onze pièces de ce représentant de la Comédie dite « Ancienne » nous sont parvenues. Nous en avons plus particulièrement exploitées cinq (*Lysistrata*, *Les Nuées*, *Les Grenouilles*, *Les Oiseaux* et *L’Assemblée des femmes*), sans compter les scholies et allusions très brèves à d’autres pièces encore. Aristophane se plut à évoquer dans ses œuvres des thèmes qui touchaient le public athénien : la politique, la critique des hommes célèbres, les inégalités, le sexe, la nature et, à l’instar des trois tragiques, les rites funéraires. Ce dernier point nous concerna en priorité, mêlé à quelques remarques politiques en rapport.

L’originalité de cette source est, bien sûr, de nous offrir des apports sur les rites funéraires traités sur le mode comique. En effet, s’ils sont précisément évoqués⁵¹, l’auteur offrant parfois des informations absentes dans les pièces tragiques, les rites servent à railler des personnages, en les mettant de leur vivant dans la position de morts. L’incompréhension, puis le sentiment d’outrage des protagonistes lorsqu’ils comprennent, assurant un moment de rire aux vertus cathartiques à l’assistance. Aristophane a également convoqué le personnage de Charon plusieurs fois dans son œuvre⁵², que ce soit pour se moquer du nocher lui-même, des vivants, des morts ou encore, par l’intermédiaire du rite de l’obole, pour contester la politique athénienne.

Aristophane raille, se moque, dénonce, cependant qu’il ne remet pas en question les rites funéraires, dont il se fait l’écho comme tant d’autres, mais à sa manière, et dont il souligne même, dans un passage certes absurde, toute l’importance⁵³.

Le contexte de bouleversements politiques et celui de la Guerre du Péloponnèse, durant lesquels la plupart des pièces d’Aristophane furent créées, n’est pas étranger à cette utilisation de la thématique funèbre. Parler de la mort sert l’auteur dans son principe de dénonciation, ainsi que de mise à distance salvatrice.

⁵⁰ DUBREUIL 2001 (p. 5).

⁵¹ I. 1 – IV ; I. 4 – III 2) a ; II. 1 – I 2).

⁵² II. 5) – II 1).

⁵³ II. 2 – I 1).

b. Ménandre (v. 342 – 293 av. J.-C.)

La Comédie « Nouvelle » fut abordée dans ce travail au travers de Ménandre, un auteur dont nous avons principalement exploité l'œuvre nommée *Le Bouclier*, dans le but d'en apprendre davantage sur le *pérideipnon*⁵⁴, un sujet pour lequel les indices sont minces. L'intérêt de cette pièce réside dans la parole donnée à un cuisinier et un préparateur de table, qui nous permettent de nous retrouver un instant, de manière très concrète, dans la coulisse des préparations de repas donnés à l'occasion des événements heureux et malheureux qui ponctuent la vie des familles.

La mort est, chez Ménandre, un motif de digression supplémentaire, prétexte à péripéties parallèles, non une thématique traitée pour elle-même.

I. 4) Le roman

a. Apulée (125 – 170 ap. J.-C.)

Le choix d'Apulée, que nous pourrions qualifier de fabuliste plutôt que de romancier, pour ceux qui ne reconnaîtraient ce genre et cette appellation même que comme étant nés bien après l'Antiquité, intervient à l'autre bout de la perspective qui nous a fait étudier Homère, celle qui nous permet de constater la continuité de certains des concepts liés au monde funéraire et en particulier de la figure de Charon, qui passa du monde grec au monde romain⁵⁵.

Alors qu'il était né en Afrique du Nord (Numidie), cet auteur étudia longtemps à Athènes et travailla ensuite un temps à Rome, ce qui explique sa culture gréco-latine. D'aucuns lui reconnaissent d'ailleurs une culture avant tout grecque et soulignent l'origine, grecque également, de l'histoire qu'il nous conte dans *l'Ane d'or* ou *les Métamorphoses*⁵⁶.

La description qu'Apulée nous fait de Charon et de la condition des morts n'a rien d'enthousiasmant. Un défunt doit impérativement avoir avec lui des gâteaux et des pièces, façon de nous dire que les rites funéraires sont fondamentaux à accomplir. Le monde des morts est vu comme sans pitié, d'une implacable organisation. Apulée n'est pas prompt, contrairement à d'autres auteurs, à annoncer l'égalité des morts entre eux. Il souligne le terrible problème que pourrait rencontrer un pauvre s'il n'avait pas de quoi payer son passage. L'ouverture et un semblant d'espoir interviennent cependant lorsqu'il est conseillé au défunt en question de donner le deuxième sou qu'il aura avec lui pour pousser Charon à lui faire

⁵⁴ I. 3 – I.

⁵⁵ II. 5 – 3).

⁵⁶ Cf. p. 17 de la préface de l'édition utilisée (trad. P. Grimal, 1999²), rédigée par J.-L. Bory.

passer le fleuve dans l'autre sens, et donc à revenir sur terre. La vision très dure de tout ce qui est lié à la mort comporte ainsi une petite nuance.

II. Documents historiques

II. 1) Les récits d'historiens et de géographes

a. Hérodote (v. 485/484 – 420 av. J.-C.)

La vie d'Hérodote nous est, pour ainsi dire, inconnue. Contemporain des trois grands auteurs tragiques, il serait né à Halicarnasse, en Asie Mineure, dans les années 480 av. J.-C., et aurait terminé sa vie en Grande-Grèce, à Thourioi.

Ses *Histoires*, ou plutôt son immense *Enquête* divisée en neuf livres par les érudits alexandrins, nous content les guerres médiques qui opposèrent Grecs et Perses au début du V^e s. av. J.-C. Bien qu'il ne les ait pas vécues directement, Hérodote était un Grec d'Asie, vivant dans une cité soumise aux Perses, autrement dit un homme familiarisé avec le monde « barbare ». Des actions et des exploits de ces « Barbares » et des Grecs tout à la fois, ainsi que des raisons de leur conflit, Hérodote se veut le témoin, le messager, comme il l'expose dès la première phrase de son immense ouvrage.

Des trois grands « historiens » que l'on reconnaît à la Grèce de l'époque classique, Hérodote est sans conteste celui dont le récit fourmille le plus de renseignements sur les uns et les autres. Il agit tantôt en historien, tantôt en ethnologue ou encore en géographe, laissant apparaître également des éléments choquants pour un texte d'histoire telle que l'on comprend aujourd'hui cette discipline : absence d'une vraie structure chronologique, indications d'anecdotes et légendes n'ayant pour intérêt que le divertissement du lecteur, recours aux dieux et à ses propres croyances comme explications, etc. En raison de tout cela, il a créé un « étonnant ouvrage, tout en chatoiements et en détours », comme l'écrivent J. Boëldieu-Trévet et D. Gondicas⁵⁷. Quoi qu'il en soit, il s'est bel et bien démarqué des *logopioi*, les conteurs d'histoires⁵⁸, et son ouverture aux différents peuples et sa volonté de comprendre réellement la raison d'être de certaines pensées et actions nous ont été très profitables dans le cadre de cette étude.

Parmi les apports fournis par Hérodote, certains concernent Sparte et ont été retenus en particulier le déroulement des funérailles royales⁵⁹ et la durée du deuil⁶⁰ après celles-ci.

⁵⁷ BOELDIEU-TREVET et GONDICAS 2005, p. 9.

⁵⁸ BOELDIEU-TREVET et GONDICAS 2005, p. 30.

⁵⁹ I. 2 – II.

Diverses fonctions du bûcher, vecteur d'immolation ou de crémation, sont également abordées tout au long de ces *Histoires*. Hérodote évoque notamment le bûcher du supplicié Crésus, un passage que nous avons pu mettre en relation avec la représentation correspondante sur un vase peint par Myson⁶¹. La mention de l'épiphanie de la femme de Périandre – le genre de passage que l'on ne trouverait pas chez un historien moderne – ouvre une réflexion sur la gestion des offrandes⁶² et sur la vie dans l'au-delà, voire l'idée de « survie dans la tombe »⁶³. Enfin, nous avons isolé un extrait traitant du feu en lui-même. Hérodote souligne les raisons de la différence fondamentale d'utilisation de celui-ci par les Grecs et les Perses. Le concept de souillure mis en jeu dès lors diffère grandement selon les peuples.

Si les Grecs ont avant tout brûlé ou inhumé plus simplement leurs défunts, un procédé rare fut également l'embaumement. Les informations nous font cependant défaut concernant le déroulement de cette pratique dans le monde grec, si bien que la mise en relation avec la description détaillée que fait Hérodote du processus chez les Egyptiens était utile à considérer, si l'on admet que les Grecs ont pu probablement s'en inspirer en partie.

Les Grecs, les Perses ou encore les Egyptiens sont pris en compte par l'auteur, mais sont mentionnées aussi des populations lointaines et plus mystérieuses, comme par exemple les Issédons. Ces derniers ont servi à Hérodote à évoquer la fête des morts nommée Génésia⁶⁴, dont nous avons essayé de décrire le déroulement.

En dehors des apports constatés çà et là sur les rites et les monuments funéraires, il est des endroits du récit qui se concentrent plus longuement sur ceux-ci. Celui que nous avons isolé en particulier permet d'aborder de nombreuses thématiques relatives aux funérailles en général, et à celles de soldats en particulier⁶⁵ : l'existence de monuments collectifs et leur possible localisation, la pratique des inscriptions funéraires, le type de commanditaires associés, etc.

Enfin, et cette information est dans l'absolu également à verser au dossier spartiate, Hérodote ne fait pas non plus l'économie de parler du suicide, cependant qu'à l'inverse de bon nombre d'auteurs, il en évoque un type assez mal considéré, à savoir le suicide pour échapper à un déshonneur, qui plus est par pendaison⁶⁶. Aucun jugement quant à cet acte n'a été décelable chez cet auteur non plus.

⁶⁰ I. 1 – III 1).

⁶¹ II. 2 – I 2).

⁶² I. 4 – III 3) b.

⁶³ II. 5 – I.

⁶⁴ I. 4 – I 1) a.

⁶⁵ II. 3 – I 4) ; II. 3 – I 5).

⁶⁶ II. 4 – I 3).

Il n'est d'ailleurs pas évident non plus de dégager une conception de la mort propre à Hérodote. Il tient dans ce sens un discours scientifique, car il ne juge pas les *nomoi* de ceux dont il parle, l'important étant en revanche d'en avoir⁶⁷, et respecte les actes et les rites liés à la mort chez les différents peuples, que ce soit lorsqu'il témoigne de l'érection de monuments funéraires ou d'endocannibalisme, le ton de son exposé reste identique. Seule sa curiosité pour les coutumes, actions et visions des uns et des autres peut être pointée.

Les écrits d'Hérodote constituent une mine de renseignements et cela vaut donc pour les rites et les monuments funéraires également.

b. Thucydide (v. 460 – 395 av. J.-C.)

Ce contemporain de Périclès, Sophocle ou encore Euripide, naquit dans une famille de la grande aristocratie athénienne. Il fut l'élève du philosophe Anaxagore et du rhéteur Antiphon. Son grand œuvre traite de la Guerre du Péloponnèse, qu'il a vécue, ce qui fait de lui, contrairement à un certain nombre de nos autres auteurs, un témoin direct ou du moins contemporain des événements rapportés. Si cette guerre entre Athènes et Sparte a duré de 431 à 404 avant notre ère, Thucydide expose les faits jusqu'en 411 seulement.

Les commentaires liés aux rites et aux monuments funéraires, associés précisément aux premiers morts de cette guerre, ne font pas défaut dans le récit efficace⁶⁸ de l'historien. Les funérailles publiques sont évoquées au niveau de la prothésis⁶⁹, de l'ekphora⁷⁰ et du monument des défunts⁷¹, ou encore des animations⁷² qui avaient cours en de pareilles circonstances. Comme il s'agissait du texte d'un historien, celui-ci a également pu nous servir de critère de datation pour l'une ou l'autre fête des morts⁷³.

Thucydide se voulait un rapporteur impartial et exhaustif des événements. Pour ce qui concerne la thématique funéraire seule, en dehors du fait que soit amoindrie, par l'intermédiaire de l'oraison funèbre prononcée par Périclès (II, 43, 2-3), l'importance du monument funéraire et de son inscription pour des défunts tels que ceux-ci, dont le souvenir restera avant tout gravé dans les mémoires pour toujours, il n'a pas été possible de déceler une conception de la mort propre à Thucydide. On peut toujours arguer que son récit sert à glorifier l'état athénien dans sa prise en charge des funérailles de soldats, mais le sujet exige

⁶⁷ BOELDIEU-TREVET et GONDICAS 2005, p. 53.

⁶⁸ « La méthode de Thucydide consiste en effet en une objectivité dirigée. Il dit les choses avec rigueur. Il donne les faits qui lui paraissent utiles. Mais il classe, il subordonne, il organise » (ROMILLY 1990, p. 41).

⁶⁹ II. 1 – I 2).

⁷⁰ I. 2 – II ; II. 2 – I ; II. 2 – I 1).

⁷¹ II. 3 – I 5) ; II. 3 – I 7).

⁷² I. 4 – I 1).

⁷³ II. 4 – II 1) b ; II. 4 – II 2) a.

quoi qu'il en soit cette mise en lumière. La vision de l'histoire qui était celle de Thucydide, dont on finit par comprendre qu'elle était très influencée par les sciences humaines⁷⁴, nous empêche d'analyser davantage ses passages touchant aux thématiques funéraires qui, entre les faits mentionnés consciencieusement, mais de façon neutre, et les généralités dont le récit est émaillé, ne permettent pas de dégager une réflexion personnelle ou une orientation particulière voulue par l'auteur. Indice symptomatique, les écrits de cet auteur ont été mentionnés ou résumés dans cette étude, sans presque jamais être cités. Enfin, si nous avons repris la mention que l'historien faisait du suicide d'un conseiller naval⁷⁵, il est à noter que Thucydide ne développe pas non plus de jugement par rapport à l'acte de choisir sa mort.

c. Xénophon (v. 430 – 355 av. J.-C.)

Issu lui aussi de la riche aristocratie athénienne, Xénophon fut l'élève de Socrate. Non contente d'être un historien et un philosophe, il s'est lui-même engagé militairement parmi les mercenaires grecs durant le conflit qui opposa Cyrus le Jeune à son frère Artaxerxès. Plus tard il sera exilé par les Athéniens et se rangera alors du côté de Sparte.

Parmi ses écrits figurent les *Helléniques*, qui racontent l'histoire des cités grecques à partir de 411 avant notre ère, là où s'était arrêté Thucydide avec sa *Guerre du Péloponnèse*. Le ton donné est différent de son prédécesseur, moins neutre – ce qui a pour conséquence de davantage immerger le lecteur au cœur des événements –, et des problèmes de datation (dates, saisons), ainsi que des orientations sont souvent décelables. Pour ces mêmes raisons, il s'avère qu'un peu plus d'éléments sont à en tirer.

Tout d'abord, parmi les rares cas d'embaumements supposés, Xénophon se fait l'écho de celui d'Agésipolis, un roi spartiate⁷⁶. Le passage est agrémenté de détails qui bercent le lecteur, tout comme ils flattent la personnalité du spartiate en question et de son entourage. En effet, on prit garde à ce qu'Agésipolis ne mourût pas dans le sanctuaire qu'il visitait, ceci pour éviter la souillure de la mort à une zone religieuse.

Les autres extraits isolés permettent de dire que Xénophon ne rechignait pas à évoquer certaines des thématiques délicates qui s'associent au domaine funéraire, tels que le suicide⁷⁷, la privation de sépulture⁷⁸ et l'existence du Barathron⁷⁹ ou encore du cénotaphe⁸⁰.

⁷⁴ Cf. ROMILLY 1990, chap. III : « La vue d'en haut : Découverte des sciences de l'homme », p. 105 et s.

⁷⁵ II. 4 – I 3).

⁷⁶ II. 2 – I 3).

⁷⁷ II. 4 – I 3).

⁷⁸ II. 4 – II.

⁷⁹ II. 4 – II. 2.

⁸⁰ II. 3 – III.

Cette dernière question est notamment traitée dans l'*Anabase*, un autre des écrits de l'auteur, récit tiré de son expérience de l'expédition des Dix Mille, dont le retour fut difficile après la mort de Cyrus. Le passage considéré dépeint les conditions terribles dans lesquelles on a pu être amenés à accomplir les derniers devoirs aux morts dans ce contexte particulier. Le recours au cénotaphe est également mentionné, auquel est associé un bûcher tout aussi vide. Un simulacre de funérailles pour des cadavres absents, actes inutiles et pourtant indispensables. Xénophon, sans doute dans un souci moral, souligne donc qu'on accomplit les devoirs aux morts tant bien que mal et quelle que soit la situation.

L'acte tout à fait contraire de privation de sépulture dont nous avons choisi de parler intervient, lui, dans les *Helléniques*. Un procès rapporté par Xénophon donne l'occasion de prendre connaissances de lois et de décrets relatifs aux châtements aux traîtres et aux criminels en Attique.

Enfin, le suicide est envisagé sous sa forme altruiste, autrement dit la plus acceptable, donc le sujet n'est pas si difficile à aborder pour l'auteur. Il sert même d'argument supplémentaire pour mettre en exergue le courage des chefs spartiates, vers qui les sentiments de Xénophon sont davantage portés.

d. Diodore (Ier s. av. J.-C.)

Le Diodore qui a rédigé une *Bibliothèque historique* est Diodore de Sicile, un historien grec né vers 90 avant notre ère. Cet ouvrage constitue une histoire des origines à 58 av. J.-C.

Quelques passages de la *Bibliothèque historique* ont été pris en compte, car ils offrent parmi les seuls témoignages sur le début de l'époque hellénistique à nous être parvenus.

Diodore traite ainsi de nombreux aspects des funérailles d'Héphaïstion, mais également d'Alexandre. Le bûcher funèbre du premier est notamment longuement évoqué⁸¹, sans que l'on sache si sa description est tout à fait fidèle à une réalité ou si l'auteur enfle quelque peu son propos dans le but de capturer davantage encore l'attention de son lecteur. Le récit insiste sur l'aspect grandiose de ces funérailles, ce qui est bien compréhensible, puisque celles-ci furent orchestrées par un Alexandre soucieux de rendre un dernier hommage des plus appuyés à son cher ami⁸². Pour lui, il alla jusqu'à demander

« à tous les habitants de l'Asie d'éteindre soigneusement, jusqu'à l'achèvement des cérémonies funèbres, le feu que les Perses qualifient de 'sacré' (ἱερὸν πῦρ) »⁸³,

ce qui ne se faisait qu'au moment de la mort du Grand Roi.

⁸¹ I. 1 – III 2) b ; II. 2 – I 2).

⁸² II. 1 – I 3).

⁸³ XVII, 114, 4 / trad. P. Goukowsky, 1976, p. 158.

Le traitement tout particulier accordé à Héphaïstion de son vivant se prolonge dans la mort. Pour Diodore, qui est très moral, ce comportement était à bien mettre en lumière. Cette idée sert aussi la légende d'Alexandre le Grand, bien que le passage qui s'y applique le plus soit celui de l'oracle d'Ammon, que le souverain a évidemment anticipé⁸⁴.

En ce qui concerne la mort d'Alexandre lui-même, c'est son sarcophage anthropoïde et le fourgon qui a servi à son ekphora qui sont largement décrits par l'historien⁸⁵. Comme pour se dédouaner d'offrir à ses lecteurs la vision d'un luxe funéraire étourdissant, Diodore tient à préciser que (XVIII, 26, 2) :

« Comme l'ouvrage construit (κατασκευασθὲν ἔργον), digne de la gloire d'Alexandre, ne se contenta pas d'éclipser tout le reste par son coût (sa construction engloutit des sommes considérables), mais qu'il acquit une grande célébrité en tant que prouesse technique, nous pensons qu'il est bon d'en dire quelques mots »⁸⁶.

Les quelques mots s'avèrent en réalité consister en de nombreux paragraphes, mais Alexandre n'est pas n'importe quel défunt et le fourgon qui l'emporte est un tel chef d'œuvre technique que l'historien ne peut certes pas faire l'économie de sa description. La morale à laquelle est attachée Diodore est sauvée par ces justifications.

Pour achever de parler de ces Macédoniens dont Diodore se fait l'écho de la suprématie en de nombreux domaines, Philippe II est également pris en compte brièvement, par l'intermédiaire de la forme pyramidale que son fils aurait voulu donner à son monument funéraire, mais que ses successeurs rechignèrent à construire pour une question de coût⁸⁷.

Les funérailles particulières et extraordinaires de ces défunts macédoniens ne sont pas les seules à être évoquées par Diodore. En effet, nous avons également obtenu grâce à cet historien des informations sur celle de Gélon, un roi de Sicile. Celles-ci ont servi à mettre en exergue le concept d'*hérôon*⁸⁸, l'idée d'une ekphora aux participants illimités⁸⁹ et le décalage entre promulgation et application réelle de certaines lois funéraires⁹⁰. Si l'on lit jusqu'au bout le passage qui se consacre à ce personnage, on apprend que le monument funéraire de Gélon fut détruit plus tard, lors d'une guerre contre Syracuse, notamment par Agathocle. La clé de l'œuvre de Diodore s'appréhende à la lecture des quelques lignes qui suivent (XI, 38, 5-6) :

« (...) ni la haine des Carthaginois, ni la bassesse d'Agathocle,

⁸⁴ II, 2 – I 2).

⁸⁵ I, 2 – II ; II, 2 – I.

⁸⁶ Trad. P. Goukowsky, 1978, p. 40.

⁸⁷ II, 3 – I 1).

⁸⁸ II, 3 – I 7).

⁸⁹ I, 2 – II.

⁹⁰ I, 2 – III.

ni personne d'autre ne put ravir à Gélon sa gloire ; l'histoire, en effet, lui a rendu un juste témoignage en conservant intacte sa renommée et elle l'a proclamée de façon éclatante pour tous les siècles. Il est juste et utile à la fois à la vie en société que, grâce à l'histoire, parmi ceux qui ont exercé le pouvoir, les méchants soient flétris, et qu'on garde un souvenir immortel (ἀθανάτου μνήμης) de ceux qui ont été des bienfaiteurs : c'est là le meilleur moyen d'encourager dans la postérité un grand nombre de personnes à travailler au bien commun »⁹¹.

L'auteur avait une haute opinion de sa discipline, l'histoire, qu'il voulait comme un témoignage moral éternel. Pour ce qui nous concerne, à savoir les monuments funéraires, on comprend que le passage de la *Bibliothèque historique* qui se rapporte à celui de Gélon en assure la pérennité. Si « les Neuf Tours » n'existent matériellement plus, toute la grandeur de Gélon et son souvenir admirable sont consignés dans le texte de Diodore. L'écrit a remplacé la pierre. Ce texte étant arrivé jusqu'à nous, il s'avère qu'il a parfaitement rempli son rôle de témoignage, de souvenir éternel, l'aspect moral s'épanouissant dans la stigmatisation du destructeur du monument nommé, à savoir Agathocle.

e. Strabon (58 av. J.-C. – 21/25 ap. J.-C.)

Géographe grec né à Amasya, l'ancienne capitale du Royaume du Pont, Strabon est l'auteur de la *Géographie*, une présentation en dix-sept livres du monde antique au début de l'empire romain.

Dans le livre VIII, il est indiqué qu'en un endroit de la Grèce (Hermioné), les habitants se dispensaient de placer une obole à Charon dans la bouche de leurs morts, car il bénéficiait d'un accès direct aux Enfers grâce à Héraclès⁹².

Ainsi, lorsque Strabon passe en revue les régions, il ne se contente pas de localiser des endroits, mais explique les noms des lieux, mentionnent les légendes associées ou encore souligne certaines pratiques des habitants. Cette histoire montre bien l'attachement aux mythes des Grecs anciens. Des mythes qui sont non seulement à l'origine de la création de certains rites funéraires, comme celui de l'obole, mais également à celle de leur abandon.

De la même façon, au livre X cette fois, ce géographe s'est fait l'écho de la pratique particulière du suicide à Kéos⁹³.

⁹¹ Trad. J. Haillet, 2001, p. 53-54.

⁹² II. 5 – II.

⁹³ II. 4 – I 2).

f. Quinte-Curce (Ier s. ap. J.-C.)

Quintus Curcius Rufus était un historien latin sur lequel nous n'avons pratiquement pas d'informations biographiques, mais dont les *Histoires* racontent, de manière assez romancée, la vie d'Alexandre le Grand. Son récit inspira d'ailleurs l'auteur médiéval du *Roman d'Alexandre*⁹⁴.

L'intérêt de prendre en compte ce texte fut de le mettre en correspondance avec des sources, moins romancées pour la plupart, traitant elles aussi de la mort d'Alexandre.

Bien que Quinte-Curce ait pu faire preuve d'un lyrisme trop important en écrivant sur Alexandre, les apports de base relatifs au traitement du cadavre du conquérant (délaissement, bon état de conservation, sarcophage en or, etc.)⁹⁵, se retrouvent cependant chez d'autres auteurs. La pratique de l'embaumement, si peu présente chez les Grecs, est abordée dans son texte. Son récit contribua nettement à la légende du souverain, pour lequel les rites funéraires se devaient d'apparaître hors du commun. Ils le furent sans doute, eu égard à la personnalité du défunt, mais jusqu'à quel degré ? Il n'est pas possible de le dire sans avoir retrouvé le tombeau de celui-ci.

g. Arrien (v. 95 – 175 ap. J.-C.)

Citoyen romain de langue grecque, l'historien et philosophe Arrien fut le disciple d'Épictète. Nous nous sommes intéressés à son *Anabase*⁹⁶, partie de l'*Histoire d'Alexandre* de cet auteur rédigée à Athènes, pour confronter cette source considérée comme fiable aux textes plus anciens sur le sujet.

Les apports utiles concernent les funérailles d'Héphaïstion et précisément l'exposition⁹⁷ et le bûcher⁹⁸ funèbres de celui-ci. Le récit souligne bien l'immense affection d'Alexandre pour son ami, par l'intermédiaire de son comportement au moment de la prothésis, ainsi que par les frais engagés pour un bûcher grandiose. Cette douleur des derniers instants passés avec un proche défunt et cette volonté de faire un ultime geste pour lui à la hauteur des sentiments qu'on lui portait traduisent des émotions bien universelles d'endeuillés, mais qui sont dans ce contexte poussées à l'extrême.

⁹⁴ Le fameux vers « alexandrin » en provient.

⁹⁵ II. 1 – I 3) ; II. 2 – I 3).

⁹⁶ Plusieurs de ces textes portent les noms de ceux de Xénophon, qu'il admirait.

⁹⁷ I. 1 – I 3).

⁹⁸ II. 2 – I 2).

II. 2) Les discours et plaidoyers

a. Antiphon (v. 480 – 411 av. J.-C.)

Antiphon, généralement dit de Rhamnonte, est l'un des dix grands orateurs attiques. Connu également pour son engagement politique, il participa à la révolte oligarchique de 411 av. J.-C. à Athènes, qui vit le régime des Quatre-Cents être mis en place.

Parmi les discours qui lui sont attribués figure le *Sur le Choreute*, dont on sait qu'il fut réellement utilisé lors d'un procès, celui d'un chorège dont l'un des choreutes qu'il hébergeait s'était empoisonné sous son toit.

Les rites funéraires évoqués dans le discours en question ne sont pas traités pour eux-mêmes, mais servent l'argumentation.

Ainsi, un passage fait mention de la pratique d'exposer les morts⁹⁹, mais l'exposition du défunt choreute permet uniquement d'établir une chronologie relative au lancement de l'accusation.

De même, il est fait mention de la purification de la maison qui a lieu le lendemain de l'enterrement et des rites qui suivent¹⁰⁰, « τὰ νομιζόμενα », sans plus de détails, dans le but de railler le zèle des accusateurs.

b. Lysias (440 – 380 av. J.-C.)

Avant de devenir le plus brillant des représentants de l'éloquence judiciaire, Lysias avait repris les affaires de son père, un riche marchand d'armes syracusain, avec l'aide de son frère. L'instauration du régime tyrannique des Trente, en 404 av. J.-C., mis fin à leur entreprise. De la multitude de discours qui sont attribués au Lysias devenu alors logographe, seuls trente-cinq nous sont parvenus.

Les extraits des écrits de Lysias utilisés s'attachent pour une partie d'entre eux à décrire le comportement des proches en deuil. Le *Contre Agoratos* fait référence aux vêtements foncés portés par les femmes, tandis que dans le *Sur le meurtre d'Eratosthène*, s'ajoute une autre considération relative à l'apparence de ceux-ci, à savoir le fait de se priver de fard pendant un certain temps après avoir été frappée par le deuil¹⁰¹. Par l'intermédiaire des proches toujours, il est également question du cortège funèbre dans le *Sur le meurtre d'Eratosthène* à nouveau¹⁰².

⁹⁹ II. 1 – I 2).

¹⁰⁰ I. 4 – III 1).

¹⁰¹ I. 1 – III 1).

¹⁰² I. 2 – II.

Nous nous sommes reposés sur un article de X. de Schutter traitant du coût des funérailles pour signaler l'apport de deux autres discours de Lysias¹⁰³, qui de fait n'apparaissent pas dans notre bibliographie. Si les chiffres évoqués dans le *Contre Philon* sont acceptables pour l'achat d'un monument funéraire, ceux qui sont cités dans le *Contre Diogiton* sont colossaux et relèvent davantage d'une exagération voulue propre à souligner la parole immodérée de Diogiton. Apparaît également dans le *Contre Philon* le souci récurrent de posséder un monument funéraire après sa mort et surtout de trouver une personne de confiance pour accomplir cette démarche.

Enfin, Lysias ne se contente pas d'écrire sur les deuils privés, mais dans l'*Epitaphios* ou l'*Oraison funèbre*, dont certains commentateurs lui refusent la paternité, c'est des morts à la guerre qu'il traite. Une remarque quelque peu sibylline semble se référer aux jeux funèbres conduits dans ce genre de funérailles publiques¹⁰⁴, tandis qu'une autre phrase rend hommage aux Lacédémoniens¹⁰⁵, si longtemps ennemis, à qui un monument funéraire a tout de même été érigé au *Démotion Sèma*, une fois qu'ils sont devenus des alliés d'Athènes pour faire cesser le régime des Trente.

Ainsi, en dehors de ces considérations sur des funérailles publiques, c'est davantage le comportement des endeuillés qui est mis en lumière dans les discours rédigés par Lysias, au travers desquels apparaît le souci d'une grande moralité à appliquer en contexte de décès.

c. Isée (v. 420 – 340 av. J.-C.)

Ce logographe et rhéteur, qui compte également parmi les dix grands orateurs attiques, fut notamment le maître de Démosthène.

Les discours d'Isée qui nous sont parvenus concernent tous des affaires d'héritages. Ont été pris en compte dans cette étude *La succession de Kiron* et *La succession de Ménéklès*¹⁰⁶. La première histoire oppose un homme se disant petit-fils de Kiron à un neveu qui a reçu l'héritage de ce dernier. La seconde oppose les frères de Ménéklès à son fils adoptif.

Ces deux textes insistent sur les devoirs à rendre aux morts. Dans la succession de Kiron, son héritier évoque les offrandes du neuvième jour, dont il se chargea financièrement et largement, pour souligner sa bonne foi et son attachement.

De la même façon, l'héritier de Ménéklès, dans notre second texte, explique qu'il a pris en charge l'enterrement du défunt, la cérémonie du troisième jour et les rites funèbres en général. Il mentionne également la cérémonie du neuvième jour, à laquelle référence était déjà faite

¹⁰³ II. 3 – I 6).

¹⁰⁴ I. 4 – II 1) b.

¹⁰⁵ II. 4 – II 3).

¹⁰⁶ I. 4 – III 1).

dans *La succession de Kiron*, ainsi qu'aux sacrifices anniversaires, dont il a peur qu'ils ne puissent être accomplis. Un passage que nous n'avons pas retenu dans notre démonstration indiquait enfin que son héritier avait érigé pour Ménéklès un beau monument¹⁰⁷. Toutes ces mentions servent non seulement à souligner le dévouement de l'héritier, tout comme elles soulignent l'importance des rites funéraires et de l'érection d'un monument.

Qui plus est, ce texte se fait l'écho des craintes de Ménéklès qui, sans enfants biologiques, craignait que ces devoirs ne puissent lui être rendus après sa mort et adopta donc.

L'une des grandes préoccupations de la société athénienne, alors du IV^e s. av. J.-C., à savoir la nécessité des rites funéraires et du culte des ancêtres, pour ne pas qu'une famille s'efface, qu'un nom soit oublié, se reflète tout entière dans cette affaire d'héritage parmi d'autres.

d. Lycurgue (v. 390 – 324 av. J.-C.)

Orateur parmi les dix plus célèbres de l'Attique, Lycurgue appartenait aux Etéoboutades, l'une des plus vieilles familles d'Athènes et fut le disciple de Platon¹⁰⁸. Nous n'avons fait référence à son œuvre que très brièvement, par l'intermédiaire du seul texte tout à fait complet qui nous soit parvenu, le *Contre Léocrate*.

A l'instar de la majorité des plaidoyers qu'il a rédigés, celui-ci s'associe à une « eisangélie », c'est-à-dire à la procédure que n'importe quel citoyen peut tenter pour dénoncer un acte de haute trahison¹⁰⁹. Dans ce contexte est alors évoquée la pratique de pouvoir déterrer le cadavre d'un traître lors d'un jugement *post mortem*¹¹⁰, soit l'un des moyens d'annihiler les rites funéraires et donc de se venger d'un mort de manière radicale.

e. Eschine (v. 390 – 314 av. J.-C.)

Né à Athènes, mais mort à Rhodes, où il finit par devoir s'exiler, Eschine aurait d'abord été acteur avant de se consacrer à l'art oratoire et d'en devenir l'un des grands représentants. Nous ne possédons plus que trois de ses discours, parmi lesquels le *Contre Ctésiphon* que nous avons exploité et qui, comme les deux autres, met en cause Démosthène. En effet, Eschine, pro-macédonien, est connu pour avoir passé une grande partie de sa vie à œuvrer contre son collègue orateur, hostile à Philippe II.

¹⁰⁷ *La succession de Ménéklès*, 36.

¹⁰⁸ CARLIER 2006², p. 230.

¹⁰⁹ CARLIER 2006², p. 26.

¹¹⁰ II. 4 – II 3).

Apparaît dans le discours pris en compte la mention de la cérémonie du neuvième jour¹¹¹, qui concerne notre sujet, ainsi qu'une remarque sur le traitement particulier des cadavres des suicidés¹¹².

f. Hypéride (389 – 322 av. J.-C.)

Hypéride, qui était riche et aimait le luxe autant que la compagnie des courtisanes, comptait également parmi les célèbres orateurs athéniens. L'œuvre de cet homme est aujourd'hui très fragmentaire.

Sa foi en la démocratie et son opposition à la Macédoine, ainsi que son amitié pour le stratège Léosthénès¹¹³, expliquent qu'il ait été choisi pour rédiger et prononcer l'oraison funèbre pour les soldats morts lors de la première année de la Guerre Lamiaque. Que ne devrait-on les appeler immortels plutôt que morts, d'après la formule même d'Hypéride¹¹⁴.

Cette *Oraison funèbre* nous a servi avant tout dans le processus de distinction entre certains *épitaphioi logoi* et les *Epitaphia*¹¹⁵.

g. Démosthène (v. 384 – 322 av. J.-C.)

Né en Attique, vraisemblablement en 384 av. J.-C., Démosthène était le fils d'un riche artisan. A la mort de son père, il n'est âgé que de sept ans, d'où sa mise sous tutelle. Le premier plaidoyer privé dont il fut l'auteur correspond à l'action qu'il intenta contre ses tuteurs, accusés d'avoir grandement appauvri son héritage. Entre-temps, il était devenu l'élève d'Isée¹¹⁶, et ce n'est qu'après un intensif entraînement qu'il réussit à vaincre les handicaps dont il souffrait depuis toujours : bégayement, bafouillage, souffle court, etc.¹¹⁷. Devenu logographe, Démosthène s'impliqua considérablement dans la vie politique de son temps. Ses positions anti-macédoniennes sont restées célèbres. Elles le mèneront d'ailleurs à la mort, forcé qu'il fut de se suicider en ingérant le poison contenu dans son calame pour fuir les Macédoniens, dans le temple de Poséidon où il s'était réfugié¹¹⁸, sur l'île de Calaurie¹¹⁹.

¹¹¹ I. 4 – III 1).

¹¹² II. 4 – I 2).

¹¹³ S.v. « Hypéride » in MOSSE 1992, p. 275.

¹¹⁴ 27 : « (...) la vertu de ces braves, dont nous ne dirons pas qu'ils sont morts (car c'est un sacrilège de donner un tel nom à ceux qui, pour atteindre un but si noble, ont renoncé à l'existence), mais qu'ils ont échangé leur vie contre le rang d'immortels (ἀλλὰ τῶν τὸ ζῆν ἐῖς αἰώ[ν]ιον τάξιν μετελλα[χό]των ἔχουσιν) » – trad. G. Colin, Paris, 2003 (2^e éd.), p. 299.

¹¹⁵ I. 4 – II. 1) b.

¹¹⁶ CARLIER 2006², p. 44.

¹¹⁷ CARLIER 2006², p. 7.

¹¹⁸ CARLIER 2006², p. 274.

¹¹⁹ Aujourd'hui Poros.

Les questions relatives aux rites et aux monuments funéraires grecs se font diverses chez cet auteur.

Ainsi, si l'on prend le plaidoyer *Contre Macartatos*, où des héritiers se battent pour la succession d'un certain Hagnias, Démosthène y reproduit une partie de la loi funéraire en vigueur depuis Solon qui donne des indications quant à la prothésis et à l'ekphora¹²⁰, parmi lesquelles le nombre de femmes autorisées à être présentes.

Le *pérideipnon*, un sujet que nos sources ne traitent guère, est mis en lumière, sous ce vocabulaire précis, dans le discours *Sur la Couronne*, qui répond à l'accusateur *Contre Ctésiphon* d'Eschine. Il est alors question de l'habitude d'organiser ce repas chez le plus proche parent du mort, sauf exception, comme dans le cas cité¹²¹.

Dans le *Contre Stéphanos I*, c'est le coût exorbitant d'un monument funéraire qui est évoqué, une exagération qui sans doute sert l'argumentation avant tout, tandis que dans le *Contre Léocharès*, qui a été pris en compte indirectement, apparaît la mise en relation entre le marqueur funéraire qu'est la loutrophore et la grande jeunesse des défunts concernés¹²². Ce dernier texte, comme d'autres du corpus démosthénien, serait apparemment davantage à attribuer au Pseudo-Démosthène plutôt qu'à Démosthène lui-même.

L'argent dépensé n'est pas évoqué qu'à propos des monuments funéraires, mais également au sujet des offrandes nécessaires lors de certaines fêtes des morts et en particulier les *Nemesia*, comme on le lit dans le *Contre Spoudias*¹²³.

Il nous semble que les funérailles sont traitées dans les écrits de Démosthène d'un point de vue très pratique, ce que le contexte judiciaire peut expliquer, mais l'un des plaidoyers pris en compte fait cependant exception. Il s'agit du *Contre Euboulidès*, qui traite de l'établissement de la citoyenneté d'un homme nommé Euxithéos¹²⁴. Le lyrisme de ce dernier, à la fin du discours, tranche avec les extraits des autres plaidoyers mis en exergue. Il est alors question de rendu des derniers devoirs pour les membres d'une famille entre eux et de la terre d'où l'on se réclame et dans laquelle on souhaite être ensevelis plus que tout.

¹²⁰ I. 1 – I 3) ; II. 1 – I 1) ; II. 1 – I 2).

¹²¹ I. 3 – I.

¹²² I. 4 – III 3) b ; II. 3 – I 1) i.

¹²³ I. 4 – I 1) b.

¹²⁴ II. 4 – II 5).

II. 3) Les *Vies parallèles* de Plutarque (50 – 120 ap. J.-C.)

Plutarque est né à Chéronée, en Béotie, et y passa la plus grande partie de sa vie.

Biographe plus qu'historien, son ouvrage *Les Vies parallèles* (« Βίοι παράλληλοι »), appelé parfois *Vies des hommes illustres*, regroupe près de cinquante portraits d'hommes fameux et fut composé au début du II^e s. de notre ère. Le principe étant d'établir une comparaison entre une personnalité grecque et une personnalité romaine¹²⁵.

Ont été prises en compte pour cette étude les vies d'Agésilas, Agis, Alcibiade, Alexandre, Aratos, Aristide, Démosthène, Isocrate, Lycurgue, Nicias, Pélopidas, Périclès, Solon et Thémistocle.

Plutarque évoque les lois funéraires au travers de la vie de deux législateurs qui se sont penchés sur la question, à savoir Lycurgue¹²⁶ pour Sparte et Solon¹²⁷ pour Athènes. La simplification des funérailles, la durée du deuil, le comportement des proches, l'aspect et la déposition du cadavre, l'emplacement des tombes, les marqueurs funéraires ou encore l'attitude adoptée face aux cadavres des traîtres à leur patrie sont alors autant de sujets abordés au travers de ces deux seuls portraits.

En tant que biographe, Plutarque s'est volontiers fait précis dans ses évocations d'hommes célèbres. Ce trait, combiné au grand nombre de personnages pris en compte, implique un important apport d'informations concernant notre sujet.

Il est ainsi fait référence aux funérailles publiques et, en particulier dans les vies de Périclès et Démosthène, aux oraisons funèbres qui en constituaient l'un des points d'orgue¹²⁸. Moins courant dans les sources est en revanche la mention de funérailles joyeuses pour certains individus hors du commun, un fait que Plutarque nous relaie par l'intermédiaire de la vie d'Aratos¹²⁹, un stratège sicyonien, auquel on rendra par la suite un culte héroïque¹³⁰.

L'auteur évoque tout aussi bien des instants plus privés du deuil, comme à travers un Démosthène décrié par son ennemi Eschine pour son allure quelques jours après la mort de sa fille¹³¹, mais propose aussi des considérations sur les cadavres mêmes. L'état du corps du défunt Alexandre le Grand est d'une part discuté¹³². Un cadavre dont il dit qu'après plusieurs jours laissés sans soin, dans une chaleur étouffante, l'aspect était des meilleurs. Une précision qu'il fait à la suite d'autres auteurs, apportant à son tour une pierre à l'édifice du mythe de

¹²⁵ Quelques portraits isolés ont également été ajoutés à l'ouvrage en question.

¹²⁶ I. 1 – III 1) ; II. 2 – I ; II. 3 – I 4) ; II. 3 – I 7).

¹²⁷ I. 1 – I 3) ; I. 1 – III 2) ; I. 2 – III ; II. 1 – I 1) ; II. 4 – II 3).

¹²⁸ I. 4 – I 1) d.

¹²⁹ I. 2 – III ; II. 2 – I 3).

¹³⁰ II. 3 – I 7).

¹³¹ I. 1 – III 1).

¹³² II. 2 – I 3).

l'inoubliable souverain. Par l'intermédiaire du portrait d'Agésilas¹³³ d'autre part, c'est de principe de conservation du cadavre dont il est question.

Des types différents de marqueurs et l'iconographie funéraires sont mis en exergue au travers des portraits d'Isocrate¹³⁴ et de Thémistocle¹³⁵, notamment, tandis que la vie d'Alexandre permet encore de parler du coût des monuments, ainsi que des obsèques en général¹³⁶.

Enfin, il n'hésite pas non plus à écrire sur ces défunts particuliers qu'étaient les suicidés¹³⁷, par pendaison notamment, et les criminels¹³⁸, ainsi que sur la terrible privation de sépulture associée¹³⁹.

Bien que centrée sur des personnalités publiques, la mort est traitée par Plutarque de manière plutôt précise et éclectique.

III. Inscriptions funéraires

Sont consignées dans cette rubrique les inscriptions, épitaphes ou épigrammes, qui ont été trouvées gravées sur des monuments funéraires, ainsi que les textes présents sur les lamelles ou feuilles d'or des initiés.

Une fois mis de côté les formules les plus courtes et les plus standardisées, dont le but n'est pas de signaler autre chose que le nom du défunt, l'apport d'informations des inscriptions plus longues est important, dans le sens où elles touchent tant au comportement des endeuillés¹⁴⁰ qu'aux commanditaires¹⁴¹ des monuments, qu'à la typologie¹⁴², à la construction¹⁴³ et au coût¹⁴⁴ de ces derniers ou qu'au statut¹⁴⁵ et au nombre¹⁴⁶ de défunts auxquels ils étaient destinés. La localisation¹⁴⁷ des monuments est de même abordée, tout comme le principe du cénotaphe¹⁴⁸, celui de l'inscription funéraire elle-même¹⁴⁹, qui parfois transcrit l'idée de protection du monument¹⁵⁰, ou encore les croyances associées à l'au-delà¹⁵¹.

¹³³ II. 2 – I 3).

¹³⁴ II. 3 – I 1) e ; II. 3 – I 1) h.

¹³⁵ II. 3 – I 1) h.

¹³⁶ II. 2 – I 2).

¹³⁷ II. 4 – I 2) ; II. 4 – II 2).

¹³⁸ II. 4 – II 2).

¹³⁹ II. 4 – II 4).

¹⁴⁰ I. 1 – III 2).

¹⁴¹ I. 3 – II et surtout II. 3 – I 5).

¹⁴² II. 3 – I 1) e ; II. 3 – I 1) f ; II. 3 – I 1) g ;

¹⁴³ II. 3 – I 2).

¹⁴⁴ II. 3 – I 6).

¹⁴⁵ II. 3 – II.

¹⁴⁶ I. 1 – I 5) ; II. 3 – I 1) c.

¹⁴⁷ I. 4 – III 3) b ; II. 3 – I 7).

¹⁴⁸ II. 3 – III.

¹⁴⁹ II. 3 – I 4).

¹⁵⁰ II. 3 – I 8).

L'étude des inscriptions funéraires met en lumière la fonction fondamentale de *mnèma* du monument, dont on espère qu'il sera garant pour toujours du souvenir du défunt nommé. Par l'intermédiaire de l'inscription, certains monuments s'adressent même aux passants qui auraient pu les ignorer. Prendre connaissance du nom du ou des défunts enterrés là leur tenant lieu de bénédiction. A l'idée d'éternité qui est associée au monument se joint parfois celle d'une part d'immortalité assurée par le marqueur funèbre en question.

En dehors du culte qui se doit normalement d'être rendu aux défunts par la suite, les monuments et les inscriptions funéraires qui y sont gravées constituent l'ultime témoignage d'amour des vivants pour leurs morts. Si certains textes se limitent à cette très émouvante fonction, d'autres raisonnent également comme une justification, notamment celle du prix et de la taille d'un monument¹⁵².

La valeur concédée à ce *mnèma* implique que l'on ait parfois voulu assurer sa protection, notamment au travers des épitaphes. Cette pratique apparaît plus particulièrement en Asie Mineure, dès la période hellénistique, ce qui peut constituer un indice des troubles connus dès lors dans cette région, tout comme d'un isolement particulier des tombes.

L'idée d'immortalité qui transparaissait dans quelques-unes des inscriptions funéraires prises en compte est surpassée par les textes des lamelles. En effet, outre de désigner les défunts qu'ils accompagnaient comme des initiés, ces écrits, même s'ils ne dissimulent par une certaine crainte, font avant tout référence à une vie heureuse dans l'au-delà et laissent même poindre l'idée de résurrection.

IV. Textes législatifs

IV. 1) Les lois funéraires et religieuses des cités

Parmi les lois funéraires conservées qui ont fourni des apports à ce travail figurent la loi de Ioulis¹⁵³ (V^e s. av. J.-C., île de Kéos, Cyclades), celle des Labyades à Delphes¹⁵⁴ (début du IV^e s. av. J.-C., Grèce centrale), celle de Thasos¹⁵⁵ (milieu du IV^e s. av. J.-C., île de Grèce du Nord) et celle de Gambréion¹⁵⁶ (III^e s. av. J.-C., Asie Mineure).

¹⁵¹ II. 5 – I ; II. 5 – III.

¹⁵² A ce propos, voir surtout l'épigramme composée pour le tombeau pyramidal d'une jeune fille en Asie Mineure : II. 3 – I 6), p. 103-104.

¹⁵³ I. 1 – I 3) ; I. 2 – III ; I. 3 – I ; I. 4 – III 1) ; I. 4 – III 3) b ; II. 1 – I 1) ; II. 1 – I 2) ; II. 1 – II 1) ; II. 2 – I.

¹⁵⁴ I. 2 – III ; I. 4 – III ; II. 2 – I ; II. 3 – I 1) b.

¹⁵⁵ I. 1 – III 1) ; I. 4 – II 1) b.

¹⁵⁶ I. 1 – III 1) ; I. 1 – IV ; I. 2 – III.

La loi de **Ioulis** se veut très précise par rapport à ses prescriptions, qui se rattachent à toutes les phases du rituel funéraire. Elle n'évoque cependant pas les monuments et, pour ce qui est des sacrifices, renvoie à l'usage ancestral, ce qui suppose une connaissance préétablie. Les lois funéraires en général n'ont pas besoin de rappeler aux gens tous les comportements à observer lors d'un deuil, car la base de ceux-ci reste similaire dans le temps. Le but de la loi de Ioulis en particulier est d'apporter des limitations et des précisions qui permettent aux endeuillés de mener des funérailles sans trop d'ostentation, plus simplement et dans le respect de l'hygiène. En effet, cette loi insiste sur la souillure engendrée par la mort. Elle souligne également la place prépondérante prise par les femmes lors d'un tel événement.

La loi funéraire de **Delphes** dont nous conservons le témoignage s'appliquait à l'une des « phratries »¹⁵⁷ de la cité, celle des Labyades. A l'instar de la loi précédente, celle de Delphes vise un déroulement sobre des funérailles. Son originalité étant d'indiquer le montant des amendes encourues par ceux qui agiraient différemment de la loi.

Ce n'est pas du deuil privé des défunts ordinaires, mais de celui des héros morts à la guerre dont traite la loi conservée pour **Thasos**. Une loi que nous qualifierons plus généralement de religieuse, car seule une partie de ses prescriptions concerne les rites funéraires proprement dits, le reste se focalisant davantage sur la manière de s'occuper des familles de ces guerriers après leur mort. Il apparaît que les funérailles de ces héros sont gérées par la cité et qu'il est défendu qu'il en soit autrement. Des pénalités sont énoncées à nouveau – cependant qu'elles ne sont pas chiffrées comme à Delphes –, tout comme la menace d'une impureté religieuse.

L'élément le plus précis et le plus frappant concerne la durée du deuil, voulue extrêmement courte, puisqu'elle ne doit pas excéder cinq jours.

Pour l'Asie Mineure est parvenue jusqu'à nous la loi de **Gambréion**, une ville de Mysie.

La durée du deuil énoncée dans ce texte-là est inversement proportionnelle à celle de Thasos, puisqu'elle dure jusqu'à cinq mois pour les femmes. Une distinction est établie entre elles et le groupe formé par les hommes et les enfants. Les femmes, dont l'on s'inquiète bien davantage du comportement que dans les autres lois considérées sont les destinataires privilégiées de ces prescriptions, ce qui fait écho à ce que nous avons noté dans des sources écrites d'un autre type. Le contenu du texte de Gambréion et l'indication de l'endroit où il sera gravé ne permettant pas de conclure autrement. En effet, il est dit que des stèles seront placées l'une devant le Thesmophorion, l'autre devant le temple d'Artémis Lochia¹⁵⁸, soit,

¹⁵⁷ Le terme « phratricie » depuis toujours associé aux Labyades est en réalité délicat à employer pour Delphes. Il se peut qu'il fasse le jeu d'un trop grand athénocentrisme, cf. SEBILLOTTE 1997.

¹⁵⁸ Déesse qui préside aux accouchements.

comme le met en exergue B. Le Guen-Pollet, « ... des lieux fréquentés le plus souvent, si ce n'est exclusivement, par des femmes... »¹⁵⁹. Enfin, parmi les magistrats convoqués dans le texte, il est fait mention d'une surprenante corporation qui n'existe que pour surveiller les femmes, les « gynéconomes ».

IV. 2) Le *Traité des lois* de Cicéron (106 – 43 av. J.-C.)

Les écrits de Marcus Tullius Cicero, homme politique et auteur latin, furent abondants et divers, mais celui qui nous concerne avant tout est l'un de ses traités, le *De Legibus*, dont le second livre en particulier fait écho à des prescriptions établies ou souhaitées des siècles auparavant, à Athènes, par Cécrops¹⁶⁰, mais surtout Solon, Platon ou encore Démétrios de Phalère, pour ce qui s'intègre davantage dans cette étude.

a. Solon (v. 640 – 558 av. J.-C.)

Nous devons à cet homme d'état, à partir du moment où il devient archonte, en 594 avant notre ère, tout une série de lois, dont une partie d'entre elles était de nature funéraire. Si Solon est donc une figure de l'époque archaïque, il nous a semblé bon de revenir sur quelques règlements lui ayant été attribués, tant ils ont marqué l'histoire de l'Antiquité et, pour une partie d'entre eux, ont perduré longtemps après la mort de leur instigateur.

Ce qui marque avant tout dans les mesures prises par Solon, telles qu'elles ont été rapportées par Cicéron (II, 64 et s.), est la volonté de contrôler les excès associés aux funérailles, de limiter leur ampleur¹⁶¹. Cicéron se base lui-même sur des écrits de Démétrios de Phalère, un homme d'état athénien de l'époque hellénistique, pour relater ces prises de position. Il est aisé de comprendre pourquoi un homme qui vécut plus de quatre siècles après les faits, à Rome, se fait l'écho des lois de Solon. Certaines prescriptions de ce dernier ont, en effet, été reprises dans la dixième Table des lois romaines.

En dehors du déroulement des funérailles proprement dites et du comportement des endeuillés, il apparaît que Solon avait également réglementé la protection des tombeaux, sépultures et monuments funéraires compris¹⁶².

Les lois somptuaires de Solon s'inscrivent dans la même idée que celle qui sous-tend l'interdiction de la contrainte par corps et de la servitude pour dettes, celle d'une plus grande égalité entre les hommes. C'est pourquoi certains commentateurs voient en lui le père de la Démocratie, mais nous ne nous aventurerons pas sur ce terrain d'autant que, comme le

¹⁵⁹ LE GUEN-POLLET 1991, p. 232.

¹⁶⁰ I. 3 – I.

¹⁶¹ I. 1 – I 3) ; I. 1 – III 2).

¹⁶² II. 3 – I 8) a.

souligne C. Mossé, il avait par ailleurs creusé une forme d'inégalité sociale pérenne en créant les quatre classes censitaires réparties entre *pentacosiomédimnes*, *hippeis*, *zeugites* et *thètes*¹⁶³.

b. Platon (v. 427 – 347 av. J.-C.)

Si nous reparlerons de ce philosophe et de ses propres écrits par la suite, il s'avère que Cicéron également, toujours dans le *Traité des lois* (II, 68), a mentionné certaines des idées de Platon relatives aux funérailles.

Ces prescriptions en forme d'idéaux avaient pour objet les tombeaux dans leur globalité, dans un esprit de limitation, à l'instar des réformes soloniennes. Le coût de la sépulture¹⁶⁴, la taille de l'inscription funéraire et la durée de construction du tombeau¹⁶⁵, donc son ampleur, toutes ces questions sont abordées. La perspective n'est pour autant pas égalitaire ici, puisque le coût des tombeaux est réparti selon des classes censitaires préétablies.

c. Démétrios de Phalère (350 – 282 av. J.-C.)

Le législateur sur lequel Cicéron est cependant le plus disert est Démétrios de Phalère, orateur et homme d'état athénien, qui fut gouverneur d'Athènes de 317 à 307 av. J.-C., mais également un philosophe, disciple d'Aristote.

Cicéron fait référence d'une part à la législation de Démétrios concernant l'ekphora¹⁶⁶, cortège funèbre qu'il limita en temps (II, 66). D'autre part, il évoque les dispositions prises par l'homme politique concernant le luxe des funérailles et des tombeaux, qui se faisait à nouveau trop imposant à Athènes. Se retrouvant dans la même position que Solon à son époque, Démétrios de Phalère promulgua des lois pour enrayer la situation¹⁶⁷. C'est pourquoi les marqueurs funéraires mis en place à partir de ce moment-là se firent bien plus discrets que les grandes stèles funéraires à plus au moins haut relief telles qu'on eut de nouveau l'occasion d'en voir au Céramique à partir de 430 av. J.-C. En faisant allusion à cette loi, Cicéron révèle sa crainte que Rome ne connaisse le trop grand luxe funéraire qui se faisait pressentir une fois de plus de son temps.

Nous avons enfin essayé d'intégrer des formes de marqueurs funéraires mentionnées chez Démétrios à notre typologie des monuments¹⁶⁸. C'est ici que la limite de la source en question se fait sentir, car l'intermédiaire de Cicéron implique une transposition des termes du grec au

¹⁶³ MOSSE 1992, s.v. « Solon », p. 448.

¹⁶⁴ II. 3 – I 6).

¹⁶⁵ II. 3 – I 1) a.

¹⁶⁶ I. 2 – I ; I. 2 – III.

¹⁶⁷ II. 3 – I 2).

¹⁶⁸ II. 3 – I 1) h ; II. 3 – I 1) j.

latin, si bien que nous n'avons plus connaissance des morts d'origine et qu'une confusion insidieuse peut en résulter.

V. Traités philosophiques et moraux

V. 1) Pensées de quelques philosophes

a. Platon (v. 427 – 347 av. J.-C.)

Le philosophe athénien, après avoir été le disciple de Socrate, fonda dans les jardins d'Academos sa propre école, l'Académie. Ses écrits recèlent de nombreuses références aux rites et monuments funéraires et en premier lieu son ouvrage intitulé *Les Lois*. Des passages plus brefs du *Gorgias*, du *Ménexène*, du *Phédon* et de la *République* ont été pris en compte également. La forme de rédaction des *Lois* est le dialogue, comme pour la plupart des écrits de Platon. En revanche, il s'agit de la seule œuvre où la figure de Socrate n'apparaît pas. *Les Lois* ne s'apparente pas à un traité législatif réel, mais décrit une constitution politique idéale, de la même manière que la *République* développe un idéal de cité. Des parallèles avec des prescriptions soloniennes, notamment, ont cependant pu être établis.

Si l'on fait le point sur tous les extraits de Platon mis en exergue dans cette étude, il s'avère que nombre d'entre eux vont dans le sens d'une mise en avant limitée des rites funéraires et des manifestations du deuil en général.

Ceci s'applique aux lamentations, aux pleurs et autres cris qui surviennent en la circonstance. On s'abstiendra de ce genre de comportement hors de la maison¹⁶⁹, un comportement excessif une fois de plus associé aux femmes¹⁷⁰. Platon semblant accepter davantage la professionnalisation de ce type de manifestations, par l'intermédiaire des cariennes chanteuses de thrène au sujet desquelles il fait une allusion¹⁷¹. Une analyse de quelques passages se rapportant au thrène dans son œuvre nous a permis de prendre conscience de tout l'aspect négatif que ce concept revêtait pour Platon, dont les préceptes de rigueur et de mesure s'appliquaient aussi bien aux termes qu'aux actions.

Platon parle également de la durée de la prothésis¹⁷², qu'il juge comme ne devant pas être plus longue que de raison. La seule utilité qu'il reconnaît à cette phase du deuil étant de s'assurer de la mort effective d'une personne, bien plus que d'envisager un temps d'adieu nécessaire aux proches.

¹⁶⁹ I. 1 – III 2).

¹⁷⁰ I. 1 – III 2).

¹⁷¹ I. 2 – I.

¹⁷² II. 1 – I 1).

L'ekphora elle aussi devrait se dérouler discrètement, puisque de nuit¹⁷³.

Le point de vue change en ce qui concerne les morts tombés à la guerre, dont le culte public est mis en lumière par le philosophe¹⁷⁴. La valorisation de la cité et de la cohésion entre ses membres explique bien cette prise de position différente de celle qui s'associe au deuil privé.

Platon s'est également exprimé sur les monuments funéraires et la sépulture, dont il souhaite réglementer les conditions¹⁷⁵, le coût¹⁷⁶ et la zone¹⁷⁷ de construction. Pour ce qui est des suicidés, le philosophe souligne la lâcheté de l'acte et les mesures particulières à prendre pour les défunts en question¹⁷⁸. Dans un passage de *Phédon* que nous n'avons pas exploité dans ce travail (62b-62c), Platon développe par l'intermédiaire de Socrate la théorie comparative de l'appartenance des hommes aux dieux, en regard de celles d'esclaves à un maître. Un homme ne peut choisir de quitter la vie avant que son heure soit venue, tout comme l'esclave ne peut le faire sans que son maître l'ait décidé. Le suicide toléré, tel qu'il a été imposé à Socrate et dont Platon ne pouvait faire l'économie d'une description s'inscrivant dans une tout autre optique, celle d'une mesure imposée par l'état, que nous avons aussi passée en revue.

La vision de la mort telle qu'exprimée par Platon ne s'encombre que peu d'affect¹⁷⁹. L'explication en est l'importance minime que revêt le corps pour ce philosophe, contrairement à l'âme, puisque pour lui, le premier est le tombeau du second : « *soma* ». Le suicide n'est pour autant pas un moyen correct de s'échapper, nous l'avons vu, car chaque chose doit survenir en son temps.

Ce qui se passe pour l'âme une fois qu'elle est libérée de son enveloppe corporelle intervient dans l'image platonicienne de l'au-delà, mâtinée de croyances orphiques, que nous n'avons fait qu'effleurer par l'intermédiaire de la *République* et du mythe eschatologique d'Er d'une part¹⁸⁰ et du *Gorgias* de l'autre¹⁸¹.

b. Aristote (v. 384 – 322 av. J.-C.)

Né à Stagire (Macédoine), Aristote fut l'élève de Platon durant vingt ans à l'Académie, avant de fonder sa propre école de philosophie, le Lycée, à Athènes également. Avant cela, il fut le précepteur d'Alexandre le Grand durant quelques années.

¹⁷³ I. 2 – I.

¹⁷⁴ I. 4 – II 1) b.

¹⁷⁵ II. 3 – I 1) a.

¹⁷⁶ II. 3 – I 6).

¹⁷⁷ II. 3 – I 1) b.

¹⁷⁸ II. 4.

¹⁷⁹ Tout au plus parle-t-il, dans les Lois (958d), de « ... cacher les corps des morts de façon à attrister le moins possible les vivants... » (trad. A. Diès et E. des Places, 1956, p. 71).

¹⁸⁰ I. 1 – III 2) b.

¹⁸¹ II. 5 – III.

Nous avons rapidement évoqué son *Traité du ciel*, par l'intermédiaire de F. Mattéi, pour nous renseigner sur la signification du nombre trois¹⁸², tout comme ses remarques sur les criminels¹⁸³, mais ce sont surtout ses considérations sur le suicide qui nous ont servi tout au long de notre chapitre consacré à cette question¹⁸⁴.

Sa réflexion sur le suicide intervient dans l'*Ethique à Nicomaque*. Elle a nourri notre propos sur la différence de traitement de ce genre de défunt. Aristote, à l'instar de Platon, désapprouve ceux qui se comportent ainsi – avant tout dans un but « escapistes », selon la typologie de J. Baechler¹⁸⁵ – et fait passer l'acte, qu'il qualifie de lâche, du plan personnel jusqu'au niveau de la cité même. Cela se comprend fort bien si l'on a conscience que la vertu éthique, dans la pensée aristotélicienne, est définie comme le juste milieu (*mésotès*) entre deux extrêmes condamnables.

c. Héraclide Lembos (II^e s. av. J.-C.)

Les écrits de ce philosophe, homme d'état et érudit, qui vivait à Alexandrie, constituent un complément à la pensée d'Aristote. En effet, nous nous sommes reportés à son ouvrage sur les constitutions, ouvrage qui reprend et résume des extraits, qui nous faisaient défaut par ailleurs, des quarante *Politiae* d'Aristote, ainsi que de ses *Nomima Barbarika*, qui datent de la fin de sa vie.

Le texte en question a parfois été attribué à d'autres personnes nommées Héraclide (H. du Pont, H. du Pont le Jeune ou encore un H. anonyme), mais nous nous basons sur l'étude la plus récente et la plus complète¹⁸⁶, parmi les documents que nous avons consultés, pour y reconnaître Héraclide Lembos.

Les références à cet auteur que nous avons incluses dans notre étude ont surtout apporté des compléments d'informations en ce qui concerne le suicide¹⁸⁷ et la durée du deuil¹⁸⁸ sur l'île de Kéos, mais également une confirmation quant à l'aspect des tombes à Sparte¹⁸⁹.

Le choix de textes auquel a procédé Héraclide et le fait que son ouvrage reprenne des écrits antérieurs, dont il n'était pas l'auteur, ne nous permettent pas de déceler un intérêt particulier pour ce qui touche à la mort, ni d'en déduire sa propre conception.

¹⁸² I. 1 – III 2) c.

¹⁸³ II. 4 – II 4).

¹⁸⁴ II. 4 – I. 1).

¹⁸⁵ BAECHLER 1975², p. 132 et s.

¹⁸⁶ L'édition de R. Dilts, 1971.

¹⁸⁷ II. 4 – I 2).

¹⁸⁸ I. 1 – III 1).

¹⁸⁹ II. 3 – I 4).

V. 2) Les *Œuvres morales* de Plutarque (v. 50 – 120 ap. J.-C.)

Nous avons déjà présenté Plutarque, mais introduisons ici, pour leur nature, ses *Œuvres morales* ou *Moralia*. Sous ce titre général se cachent une somme de plus de soixante-dix traités à l'origine indépendants les uns des autres. Ils concernent divers sujets et sont pour une bonne partie d'entre eux tournés vers des questions religieuses, éthiques et philosophiques, tandis que d'autres sont plus littéraires.

Ce sont quelques passages des *Apophthegmata Laconica*¹⁹⁰ et des *Etiologies grecques*¹⁹¹ qui ont été pris en compte dans ce travail. Les apports fournis, qui ne se retrouvent pas ailleurs dans nos sources, avaient pour sujets d'une part les mères spartiates et d'autre part les gens d'Argos, tous en contexte de deuil.

Le problème principal est pour nous de savoir si les pratiques que commente Plutarque ou dont il se fait brièvement l'écho valent pour notre période d'étude, mais nous avons tenu à ne pas négliger ces informations malgré tout.

V. 3) La satire

a. Lucien (v. 120 – 192 ap. J.-C.)

Lucien de Samosate, du nom de la cité où il vint au monde, dans la Comagène (une province de Syrie), fut sculpteur d'un jour, longtemps avocat, mais pour la postérité il fut surtout un auteur célèbre, qui écrivait en grec.

Nous l'avons inclus dans cette section pour son esprit critique, qui s'appliqua à de nombreux sujets, parmi lesquels la mort. Certains textes de Lucien furent intégrés à ce travail dans le but d'apprécier la continuité des rites funéraires durant l'Antiquité et de voir quelle conception de la mort pouvait avoir un homme de ce temps-là, donc le ton et les considérations tranchent avec toutes nos autres sources.

Ce qui est le plus marquant pour notre sujet, chez Lucien, est sans doute les passages où, dans son traité sur le deuil, il fait prendre la parole à un défunt pour se moquer des rites funéraires¹⁹². Il remet ainsi totalement en question les actions et attitudes des vivants dans pareilles circonstances, il en souligne le côté ridicule en leur opposant la dignité des morts¹⁹³.

¹⁹⁰ I. 1) – III 1).

¹⁹¹ I. 4 – III 2) a.

¹⁹² II. 1 – I 2).

¹⁹³ I. 1 – III 2) ; II. 1 – I 2).

Le rite de l'obole y est raillé lui aussi¹⁹⁴, tout comme l'utilité du monument funéraire y est impitoyablement questionnée¹⁹⁵.

Comme nous l'avons déjà dit au cours de cette étude, au moment d'évoquer ce traité, la conception que Lucien avait des rites funéraires pratiqués par ses contemporains semblait être celle d'actes superstitieux et peu rationnels. Son scepticisme et sa soif de critique n'auront donc pas épargnés des pratiques aussi ancrées que celles-ci. Contrairement à Aristophane, qui se sert de la mort pour faire rire, comme aujourd'hui on regarde un film d'horreur pour s'amuser à se faire peur, pour expurger les sentiments alors provoqués, Lucien remet vraiment en question les rites ancestraux, la raison d'être des actions et apparences associées au deuil. Le rire que peut provoquer Lucien est en fait un rire grinçant, qui naît de son ironie et de son cynisme, et qui perturbe les repères mis en place depuis fort longtemps dans le déroulement de funérailles.

A peine est-il moins mordant, toujours dans le même traité, sur la pratique grecque de brûler les morts¹⁹⁶. En effet, sa volonté de proposer tout un panel de traitements des cadavres en vient presque, tout à l'inverse d'un Hérodote, à décrédibiliser les façons de faire des divers peuples, à faire passer ces pratiques pour des lubies plutôt que pour des actes réfléchis, à valeur symbolique ou même pratique. D'autant que ce passage est précédé par une remarque sur le ridicule des lamentations et suivi d'une autre sur l'avidité parfois mal placée des Egyptiens.

Le *pérideipnon* est en revanche évoqué avec plus de retenue tandis que, toujours dans le même texte, il s'en prend à l'inutilité des sacrifices faits pour les morts, alors qu'il en va de même pour les offrandes dans son ouvrage *Le Tyran* ou *La traversée pour les Enfers*¹⁹⁷. L'évocation des sacrifices et des offrandes nous a permis d'en apprendre davantage sur l'image que se faisait Lucien des Enfers, à savoir un lieu qui comptait ses propres vivres et où celles procurées par le culte des morts bénéficiaient, semble-t-il, à toutes les entités qui le peuplent, plutôt qu'aux seuls défunts.

Parmi les créatures qui peuplent les Enfers, la figure de Charon est bel et bien encore présente à l'époque de Lucien. L'auteur fait plusieurs fois référence au nocher, non seulement dans le traité *Du deuil*¹⁹⁸, mais aussi dans le *Le Tyran* ou *La traversée pour les Enfers*, où il est l'un des personnages principaux¹⁹⁹.

¹⁹⁴ II. 5 – II 2).

¹⁹⁵ II. 3 – I) 1 c.

¹⁹⁶ II. 2 – I 2).

¹⁹⁷ I. 4 – III 2) d.

¹⁹⁸ II. 5 – II 1).

¹⁹⁹ I. 4 – III 2) d.

Ce second ouvrage donne la parole aux personnages sous forme de dialogues, un procédé que Lucien explore également dans ses *Dialogues des morts*, où Charon, accompagné d'Hermès, est à nouveau bien présent et où toutes les difficultés liées au rite de l'obole sont une fois de plus mises en lumière, dans un passage dont la drôlerie et l'originalité se révèlent assez jubilatoires. Il semblerait que l'exploitation de cet art du dialogue ait été inspirée à Lucien par Platon, les commentateurs précisant qu'en dépit de grandes qualités, le premier n'ait de loin pas eu un style comparable au second²⁰⁰. De plus, conséquemment peut-être à tous ses voyages à travers l'empire romain et à ce qu'il avait vu de négatif au cours de ceux-ci, il apparaît que Lucien était, à l'époque de la rédaction de ces dialogues, au bord de la misanthropie²⁰¹, ce qui est sans doute à associer avec la critique sans concessions qu'il fait des pratiques, notamment funéraires, de ses contemporains. Ces derniers étant tout de même servis par les textes de Lucien, dans le sens où cet auteur voulait certainement, tout à la fois, leur faire ouvrir les yeux et leur apprendre à se méfier des impostures et des actions sans fondement rationnel.

VI. Encyclopédies et compilations

a. Pline l'Ancien (23 – 79 ap. J.-C.)

Cet auteur latin naturaliste a notamment rédigé une monumentale *Histoire Naturelle* en trente-sept volumes. Nous ne nous sommes que tout à fait ponctuellement appuyés sur celui-ci en ce qui concerne les propriétés du laurier²⁰², ainsi qu'une épigramme qu'il a commentée²⁰³.

b. Pollux (II^e s. ap. J.-C.)

Julius Pollux est un sophiste et grammairien, qui naquit dans la colonie grecque de Naucratis (au Sud-Est d'Alexandrie), au II^e s. de notre ère. Il est l'auteur d'un dictionnaire nommé *Onomasticon*, composé de dix volumes, auquel nous avons fait référence brièvement.

Nous l'avons tout d'abord intégré au propos de la surveillance des femmes en ce qui concerne les rites funéraires. Il est, en effet, l'une des rares sources avec la loi funéraire de Gambréion à mentionner des *gunaikonomoi* à Athènes²⁰⁴. Ce terme apparaît au livre VIII de l'*Onomasticon*.

²⁰⁰ Cf. M. Ditandy, 1872, p. VII.

²⁰¹ Cf. M. Ditandy, 1872, p. VII.

²⁰² I. 1 – IV.

²⁰³ II. 3 – IV.

²⁰⁴ I. 1 – III 1).

Des informations quant à la purification des participants à la prothésis ont également été glanées dans ce même livre²⁰⁵, ce qui nous renvoie au concept de souillure qu'implique la mort.

Le livre IX, enfin, a retenu notre attention pour sa mention du terme « danākh », dont la définition donnée par Pollux nous a permis d'alimenter les questionnements au sujet du rite de l'obole à Charon²⁰⁶.

En tant que dictionnaire, l'*Onomasticon* conserve une multitude de renseignements sur l'Antiquité. Son intérêt est de nous fournir des définitions qui soit nous font défaut dans d'autres sources, soit nous éclairent plus précisément sur une utilisation des termes auxquelles elles se rattachent ailleurs.

c. Elie (v. 170 – 235 ap. J.-C.)

Elie dit le Sophiste, auteur latin de langue grecque, a rédigé une *Histoire variée* dont il ne subsiste que des fragments à l'heure actuelle. A l'origine composé de quatorze volumes, cet ouvrage est une compilation d'anecdotes tirées de textes grecs dont l'intégrité n'est pas toujours assurée, d'où l'utilisation extrêmement limitée de deux passages uniquement dans cette étude – l'un porte sur la condition des aulètes jouant lors de funérailles²⁰⁷, l'autre vient enrichir notre liste de témoignages concernant le suicide sur l'île de Kéos²⁰⁸ – et l'impossibilité de tirer des conclusions à partir de ceux-ci sur la vision de la mort de cet auteur, romain qui plus est.

d. Athénée (170 – III^e s. ap. J.-C.)

Natif de Naucratis, comme Pollux, Athénée l'érudit vécut pourtant à Rome.

Son ouvrage unique, *Les Deipnosophistes*, découpé en quinze livres, nous rapporte les conversations menées lors d'un repas romain fictif.

Selon ce principe, l'œuvre offre un témoignage sur une pléiade de sujets liés au monde gréco-romain, tout comme en filigrane il se veut le reflet du moment de sociabilité par excellence que constituait le banquet dans l'Antiquité.

D'un intérêt majeur pour toutes les sources anciennes que les convives qu'il cite, ce n'est pourtant pas tant dans cette optique que nous avons utilisé cet ouvrage d'Athénée que pour les informations qu'il nous livre, que ce soit de l'ordre de la typologie des vases²⁰⁹, de celle des

²⁰⁵ I. 1 – IV.

²⁰⁶ II. 5 – II 1).

²⁰⁷ I. 1 – I 4).

²⁰⁸ II. 4 – I 2).

²⁰⁹ I. 4 – III 3) b.

monuments funéraires²¹⁰, ou encore les apports qui nous sont faits sur le suicide à Sparte²¹¹ et le troisième jour des Anthestéries²¹².

e. La Souda (IX^e s. ap. J.-C.)

Ce que nous désignons par le terme « La Souda » est une encyclopédie grecque datant de la fin du IX^e s. de notre ère. La question de savoir si elle a été rédigée par un collectif d'auteurs ou par un seul, qui aurait eu un nom approchant de celui que l'on a finalement donné à son œuvre (Souda, Suida, Suidas, Souidas) est débattue. Une partie du travail d'Athénée est d'ailleurs reprise dans cet ouvrage, à la fois encyclopédie, dictionnaire et compilation, foisonnant de références.

La Souda nous a servi en ce qui concerne des thématiques aussi diverses que les offrandes déposées à la tombe (gâteaux de miel)²¹³, le rite de l'obole²¹⁴ ou les Anthestéries²¹⁵.

En raison de la date extrêmement tardive de la rédaction de cet ouvrage, nous avons limité absolument son utilisation. Dans le cas de l'obole destinée à Charon, La Souda offre une définition du mot « danākh » que nous avons pu mettre en regard de celle déjà fournie par Pollux dans son *Onomasticon*. Pour les Anthestéries, les dires de La Souda complètent ceux qui nous viennent d'Athénée par rapport au déroulement de ces fêtes. Enfin, dans le cas des gâteaux de miel, elle nous permet d'appuyer une scholie d'Aristophane.

²¹⁰ II. 3 – I 1) c.

²¹¹ II. 4 – I 3).

²¹² I. 4 – I 2) a.

²¹³ I. 4 – III 3) b.

²¹⁴ II. 5 – II.

²¹⁵ I. 4 – I 2) a.

Conclusion

La première des constatations relatives à cette étude est que la distinction entre les périodes classique et hellénistique n'a pas toujours été possible, d'autant plus que les rites funéraires de base appartiennent à une catégorie de rites très pérenne. Ceci renvoie au côté artificiel des découpes temporelles, qui restent cependant nécessaires pour des raisons pratiques, mais il faut souligner que l'évocation siècle par siècle a souvent fait davantage sens.

Si des sources écrites et iconographiques tout à la fois ont été prises en compte, il est impératif de se méfier du contexte de rédaction des premières, pour déjouer la possible récupération des informations concernant notre sujet à telle ou telle fin. Quant aux secondes, elles ne montrent que ce que les Grecs de l'Antiquité voulaient bien donner à voir de leurs rites et de leurs monuments, d'où l'absence de représentations de certains aspects de la mort. La schématisation et les raccourcis induits par le style d'un artiste ou la place disponible sur un support n'étant pas non plus à négliger.

Plus particulièrement, les inscriptions funéraires forment une catégorie de source problématique, dans le sens où les compilations auxquelles nous avons pu avoir accès impliquent déjà une sélection et sont le fruit d'une copie qui peut brouiller l'origine réelle des inscriptions. S'il est vrai que de nombreux textes gravés sur les monuments consignent des informations de base qui n'apportaient rien à notre étude, la sélection ou la copie ne permettent pas de savoir si nous avons affaire à des données pleinement représentatives et il est possible que des inscriptions utiles à notre sujet soient aujourd'hui inaccessibles.

Les apports de nos diverses sources mis en commun se sont révélés pléthoriques concernant les rites et les monuments funéraires grecs, cependant que des manques se sont pourtant révélés.

Ainsi, nous ne sommes, comparativement aux autres thématiques surtout, que peu renseignés sur le *pérideipnon*, le repas funèbre que les proches prennent en commun au retour du cimetière. L'explication en est peut-être qu'il s'agit d'un moment intime par excellence, pour lequel la mise en scène du mort n'est pas possible, comme elle l'était pour la prothésis et l'ekphora, tout comme pour la visite à la tombe, par l'intermédiaire du marqueur funèbre. Qui plus est, si les mets servis et les attitudes des commensaux ne se distinguaient en rien, ce repas ressemblait à tout autre et pour cette raison n'avait pas d'intérêt à être représenté ou encore réglé par des lois.

Parmi les sujets mis en lumière par les sources écrites seules maintenant, nous trouvons le cas des suicidés et des criminels. Ces défunts à part suscitent dans les sources des émotions ambiguës et diverses, quand ce n'est la honte, le déshonneur et l'horreur, si bien que l'on n'a pas souhaité donner à voir ce qui les concernait. Les textes les évoquent à l'occasion de débats éthiques, dans le contexte des guerres ou encore dans un cadre juridique et législatif.

De même, le traitement du cadavre proprement dit, en vue de l'exposition et de ce qui suit, s'il est abordé dans les textes, pour des raisons avant tout législatives, n'est que très peu et très indirectement traité en images. Soit que soit montrée la toute fin de la préparation de celui-ci (mort exposé que l'on s'apprête à couronner, ultimes bandelettes que l'on dépose sur la couche funèbre), soit que des éléments s'y réfèrent par après (présence des mentonnières, des cales pour surélever le lit). Il n'était ni respectueux, ni valorisant – que ce soit pour les morts, mais aussi pour les vivants –, de représenter les défunts avant que des soins leurs aient été prodigués, dans ces instants où la souillure est la plus intense et que seuls les femmes de la famille vivent. C'est pourquoi l'on ne va pas les soumettre en images aux yeux de tous ou sur des supports qui vont accompagner le mort dans sa tombe. A cet égard, les questions de purification sont traitées également dans les sources écrites presque exclusivement, certains détails subtils n'y faisant allusion dans les représentations qu'extrêmement rarement.

Parmi les grandes phases des funérailles, qui impliquent des rites et se terminent généralement par l'élévation d'un monument, nous avons mis en lumière, par l'intermédiaire de nos deux grands types de sources, la prothésis, l'ekphora et la visite à la tombe.

L'entourage du défunt qui assiste à l'exposition est très largement évoqué dans les sources quelles qu'elles soient. Elles furent riches d'apports divers quant à celui-ci, les femmes restant souvent les plus nombreuses, les plus investies et en tout cas les plus proches du mort, avec qui elles sont même parfois montrées en contact. Ceci vaut pour l'Attique, tandis qu'en Italie du Sud, les hommes parfois mis en scène dans les peintures et qui surtout s'impliquent dans la prothésis se révèlent être en fait de nature servile. En revanche, nous avons constaté la présence d'enfants, filles ou garçons, à l'occasion, en Grèce propre comme à Paestum. Ils semblent pouvoir, comme les femmes, se placer très près des défunts. Ils ne sont pas tenus éloignés des cadavres, ce qui peut se concevoir dans une perspective d'unité familiale tout comme, pour ce qui concerne les enfants de sexe féminin, dans une perspective de transmission, car les devoirs que leurs mères rendent à leurs morts leur incomberont un jour.

Le défunt est quant à lui de plus en plus mis en valeur au travers des images avec le temps, grâce à un schéma de représentation qui s'aère, tout comme il est montré de manière de plus en plus idéalisée. Si les lécythes à fond blanc en particulier nous offrent encore des exemples

de prothésis jusqu'à la fin du V^e s. av. J.-C., nous n'en trouvons plus dans le monde grec une trace au IV^e s. avant notre ère que dans les peintures un peu à part de Paestum, qui ne concernent que les femmes, avant que la thématique tombe dans l'oubli durant la pleine époque hellénistique. En revanche, référence continuera d'être faite à ce rite et à la préparation du mort, première et indispensable, au travers des sources écrites. De plus, que ce soit par l'intermédiaire des scènes d'exposition peintes dans les tombes de Paestum et sur quelques lécythes attiques encore, des baldaquins seuls peints ou sculptés ou des statues de pleureuses découverts dans divers endroits du monde grec, l'iconographie funéraire grecque a également fait surgir dans notre étude l'idée d'une prothésis éternelle. Si la disparition du sujet par ailleurs peut se comprendre dans le sens où l'exposition est une phase des funérailles où le statut des morts et des vivants est encore brouillé par rapport à la société, sa référence pérennisée est à envisager paradoxalement pour la même raison, dans l'optique où ce moment est le dernier où les morts et les vivants sont encore proches, les endeuillés étant montrés en train d'accomplir les devoirs au mort en présence de celui-ci, le mort se trouvant dans un état de magnificence, tout préparé et glorifié sur son lit d'apparat. Par rapport aux défunts que l'on honore, seule l'image de « beaux morts » est envisageable, et lorsqu'ils sont escortés jusque dans l'autre monde, ils le sont par des figures mythologiques qui n'ont pas grand chose d'effrayant. Le versant plus biologique de la mort est pour ainsi dire absent du corpus iconographique grec antique, dans ce sens où l'on ne saurait certainement pas y trouver d'équivalents aux transis de l'art médiéval ou encore à l'*ankou* breton psychopompe, des figures bien davantage morbides, qui s'opposent à l'esthétisme grec privilégié dans ce contexte.

Concernant le cortège funèbre, après avoir pris en compte quelques exemples iconographiques de la seconde moitié du VI^e s. av. J.-C., qui relevaient déjà d'une certaine restriction narrative, nous avons pu déterminer que celui-ci disparaît des sources iconographiques quand commence l'époque classique. L'*ekphora* ne se retrouve plus que dans des contextes orientaux de création et nous perdons totalement sa trace durant la période hellénistique, alors que des restrictions supplémentaires sont édictées par Démétrios de Phalère notamment au sujet du cortège funèbre. Les textes s'en trouvent ainsi être les plus riches d'apports sur cette phase des funérailles aux époques qui nous concernent. Les diverses sources nous ayant également permis de comprendre que l'*ekphora*, si son principe de base reste identique, n'est pas à envisager tout à fait de la même manière lorsqu'elle s'inscrit dans le domaine privé, le domaine public ou encore en relation avec ceux que Platon appelait les *euthunoi*.

Le cortège funèbre ayant pour destination le cimetière, là où se trouve la demeure éternelle du défunt, il a été nécessaire de se pencher sur les différentes formes prises par le cadavre au moment de l'ensevelissement. Ce sont l'inhumation et la crémation, soit le corps mis en terre tel qu'il a été préparé en vue de l'exposition, sans autre traitement, ou sinon le corps brûlé, qui ont alors majoritairement été mises en lumière. Cette dernière est souvent traitée au travers des sources écrites, tandis que les sources iconographiques s'y réfèrent indirectement, mettant pourtant bien en scène le bûcher, mais y associant des figures vues encore comme des vivants. Cela a été souligné, la crémation ne visait pas à rendre le mort invisible. Les méthodes antiques ne réduisant pas les défunts en poussière, mais permettant de se débarrasser du corps putréfié tout en gardant les os, traités parfois de manière exceptionnelle (passés dans le vin, enroulés dans de beaux tissus, déposés dans des urnes de prix ou encore selon l'ordre anatomique). La crémation apportait une réponse au pourrissement immuable, tout en charriant qui plus est une origine associée à un glorieux contexte épique et héroïque qui poussera encore les souverains et notables macédoniens en particulier à privilégier ce traitement pour eux-mêmes, bien qu'il n'ait pas toujours été utilisé dans un but de distinction, notamment pour ce qui concerne l'Attique. Ce même précepte est décelable au travers des images, mais il y est poussé plus loin encore, puisque les défunts sont représentés à proximité des bûchers en chair et en os, voire même en pleine apothéose pour ce qui concerne la figure d'Héraclès.

La pratique de l'embaumement, enfin, a été plus que rare en Grèce antique. Elle joue sur le même registre que les images qui mettent en scène des bûchers en permettant à des morts, si ce n'est d'apparaître vivants, de le paraître. Des morts figés dans un sommeil éternel. Outre de relever d'une conception plus orientale du traitement du cadavre, l'embaumement avait un coût non négligeable. C'est pourquoi il fut réservé à des individus exceptionnels, à l'instar d'Alexandre le Grand, homme qui, par ses conquêtes, fut à l'origine de la plus grande ouverture sur l'Orient que connut le monde grec.

La visite à la tombe, enfin, qui a pour nous été emblématique du culte des morts, une fois ceux-ci devenus invisibles aux yeux de leurs proches, a largement été traitée dans les sources iconographiques. Pour le V^e s. avant notre ère, sur les lécythes attiques à fond blanc principalement, dont nous retrouvons des exemplaires jusque dans des tombes de Macédoine (**ANNEXE LXVIIIb**), et pour le IV^e s. av. J.-C., sur les différents vases d'Italie du Sud et notamment les supports apuliens¹. Les deux types de supports imagés proposent des visions

¹ Les visites à la tombes constituent, en effet, « le plus grand ensemble d'images de la céramique apulienne de la fin du IV^e s. av. J.-C. » (POUZADOUX 2007-2008, p. 97).

de la visite à la tombe qui, au premier abord, paraissent similaires. Des personnes s'approchent d'un monument funéraire, en y apportant des offrandes, solides (bandelettes, vases, objets personnels, couronnes, nourriture, instruments de musique, coffrets, cistes *kalathoi*, etc.) ou liquides (libations), dont la visée est multiple (décorative, sacralisante, symbolique, apotropaïque, communicative). Ces types d'offrandes nous ayant d'ailleurs permis d'affirmer à notre tour que la question du genre ne peut être abordée seulement en considérant l'un ou l'autre des *ktérismata* posés sur ou dans la tombe. Les préjugés doivent à ce propos être mis de côté et les ensembles de mobiliers des tombes au moins être considérés. Cependant, type de personne, disposition de celle-ci et genre d'offrandes diffèrent. A la vision plus épurée de ces scènes que nous voyons sur les lécythes, qui convoque des personnes en petit nombre et des offrandes relativement lisibles, s'opposent le grand nombre des visiteurs sur le second type de supports, s'épanouissant sur toute la panse, avec des offrandes multiples et teintées de plus de mystère. La limitation induite par le support que constitue un lécythe par rapport aux larges vases d'Italie du Sud n'est pas seule en cause, car le ressenti face à ces différents types de scènes est divisé entre celui de scènes simples et émotionnelles et celui de scènes plus foisonnantes et plus distanciées, qui donnent une impression de richesse avant tout et mènent à un plus fort symbolisme, à des non-dits dont la clé nous manque souvent.

Les textes se combinent bien aux représentations en ce qui concerne ces visites à la tombe, tandis que pour ce qui est des fêtes dédiées aux morts, ce sont les premiers avant tout qui les évoquent. Ces commémorations étant entièrement (*Génésia*, *Némésia*, *Agriania*, *Nekysia*) ou en partie seulement consacrées au culte des défunts (*Anthestéries*), tandis que d'autres ne concernaient que certaines catégories de ces derniers (*Hydrophories*, *Epitaphia*). Les sources iconographiques ont été exploitées par rapport aux jeux funèbres qui se déroulaient durant certaines de ces fêtes. Ceci vaut pour le versant plus public du culte des morts, tandis qu'ont également été portées à notre connaissance, par l'intermédiaire des sources textuelles surtout, les cérémonies privées qui rythment les jours suivants les funérailles (*τὰ τρίτα*, *τὰ ἑνὰτα*, *ἡ τριακάς*). Le noyau familial et la société en général sont désireuses de bien s'occuper de leurs morts, dans des buts de cohésion et de transmission, ainsi que pour conserver des défunts apaisés, si ce n'est bienfaisants. Ajoutons encore qu'on ne procède pas au culte des morts uniquement à la tombe, mais également dans le cadre du sanctuaire.

L'un des apports les plus étonnants par rapport aux rites funéraires est sans doute la mention d'amendes dans certains textes de lois, qui visent à limiter les honneurs que les proches en deuil peuvent rendre à leurs morts.

Le fait que les rites funéraires soient si souvent évoqués dans les textes s'explique en raison des différentes idées qu'ils peuvent véhiculer auprès des lecteurs et des spectateurs auxquels

les écrits en question étaient destinés : références familiales, enjeux d'ironie, arguments de procès, sujets d'interdiction ou encore rappels des devoirs primordiaux.

Comme pour de nombreuses thématiques liées à l'Antiquité grecque, il s'avère qu'Athènes et l'Attique, ou du moins la Grèce propre, est la mieux renseignée par les divers types de sources. Les vestiges de monuments et surtout les textes faisant défaut pour l'Italie du Sud, de même pour la Macédoine les sources laissent encore bon nombre de questions sans réponses.

Si, comme l'écrivait J.-P. Vernant, « (...) chaque société doit affronter cette altérité radicale, cette extrême absence de forme, ce non-être par excellence que constitue le phénomène de la mort »², ce qui est apte à matérialiser le défunt devenu désormais invisible revêt une importance majeure. Ainsi, le marqueur funéraire joue un rôle fondamental auprès des proches et observer un dernier vase, à savoir un lécythe à fond blanc attribué au Peintre de l'Oiseau et daté du 3^{ème} et du dernier quart du V^e s. av. J.-C. (**Monument I-51**) ne peut que confirmer cette idée. Nous y voyons une stèle, au demeurant très simple, disposée sur deux degrés. Un visiteur, enroulé dans son himation, s'est approché au plus près du marqueur, dont nous remarquerons d'ailleurs qu'il est de même taille que le vivant venu se recueillir. Le haut du corps de cet homme est en contact avec la stèle et la main droite de l'homme en particulier est peinte posée sur le monument, comme on la pose sur l'épaule d'une personne à qui l'on veut témoigner affection et par là même respect. La présence du défunt étant de plus doublée dans cette image par l'intermédiaire de l'*eidôlon* qui survole la scène.

Le marqueur ou monument funéraire fait donc office de *séma*, car il est le point de localisation d'un défunt pour son entourage, mais également de *mnéma*, et parfois de *kléos*, dans le sens où il garantit le souvenir « éternel » du mort. Une éternité toute relative car, dans le cas des tombes simples, qui ne sont pas des *hérôa* ou des fondations, elle est évaluée à trois générations tout au plus³.

L'importance du monument s'accorde avec les apports extrêmement nombreux que les sources dispensent à son sujet. Si nous avons pu restituer les grandes typologies des marqueurs (stèles, tertres, *kioniskoi*, *naïskoi*, statues, vases, tables, autels, sarcophages), nous nous sommes heurtés à des difficultés de vocabulaire, certains termes ayant pu être détournés, peu ou prou, de leur sens d'origine, que ce soit avec le temps, les habitudes ou le passage d'une langue à l'autre. Il est cependant évident, et l'archéologie nous le confirme, que nous ne connaissons jamais toutes les déclinaisons des types de monuments funéraires. Le paysage du

² VERNANT 2007³, p. 105.

³ Cf. GARLAND 2001², p. 106-107, à propos des constatations faites à Athènes.

cimetière, que l'on a parfois tendance à limiter à la présence de stèles, était plus varié que ce que l'on peut imaginer au premier abord. Le recours à des inscriptions, la localisation et la pérennité des monuments ayant également pu être abordés. Tout comme la construction des monuments, sujet plébiscité en Asie Mineure en particulier, et l'iconographie. Une iconographie qui privilégie la figure humaine, dans l'optique à nouveau d'insuffler de la vie dans ce contexte funéraire, cependant qu'elle ne s'y limite pas et n'est même pas toujours présente. Quant aux questions des coûts et des commanditaires, seuls les textes ont été à même de nous y introduire.

L'étude des monuments, qui a été principalement menée dans un chapitre leur étant entièrement dédié, permet aussi de se rendre compte que la distinction est parfois ténue ou même impossible, entre ceux qui commémorent des personnes libres et ceux qui honorent des esclaves ou des affranchis, de même que quelques tombes d'animaux ne sauraient être désignées comme telles sans la combinaison d'une source iconographique avec une source écrite.

Si la mise en place d'un marqueur funèbre semble être un minimum à accomplir pour conserver le souvenir des morts, bien d'autres cas ont été portés à notre connaissance par les sources. Ainsi, un défunt peut ne pas avoir le droit de bénéficier d'un monument, une décision prise immédiatement (suicidés, condamnés à mort, ennemis de guerre vaincus) ou dans un second temps (traîtres dont le jugement intervient après leurs funérailles). D'autres peuvent se voir ériger des monuments anépigraphes (suicidés, condamnés à mort). Enfin, nous avons cité au moins un exemple, mais qui ne fut sans doute pas unique, d'un monument portant une inscription, mais dont celle-ci, à dessein, ne nommait pas le mort enterré-là (Aristocratès d'Arcadie, jugé comme un traître). Dans les deux derniers cas de figures, si le monument est bien présent, on lui dénie le droit de jouer son rôle de *mnéma*, dysfonctionnement suprême du marqueur.

La prise en compte des rites funéraires nous a également permis d'aborder le sujet de l'au-delà, de la vie après la mort. Ce qui vaut lorsque les restes demeurent bien sous terre, car certains jugements pouvaient avoir lieu après le décès et les funérailles d'un individu, si bien que son cadavre pouvait être déterré et finir sans sépulture, ce qui assurait à une âme des tourments éternels. Le crime, le meurtre de soi-même et la trahison n'étant pas les seules raisons pour lesquelles on refusait à un défunt d'être enterré, car nous avons dit aussi que certains individus jugés anormaux ne pouvaient être rendus tels quels à la terre courrotrophe⁴. Les sources s'y référant étant souvent plus récentes que celles de nos périodes d'intérêt, nous

⁴ BRISSON 2008², p. 19.

n'avons accordé que peu de place à cette idée dans notre étude, alors qu'elle soulève les rapports entre norme et rites funéraires, ce qui pourrait être exploité dans une autre étude, et peut-être plus pertinemment pour le monde grec et romain tout à la fois. Les tombes n'étaient hélas pas à l'abri des réutilisations et exactions non plus, si bien que quelques signes apotropaïques sont décelables au travers de l'iconographie et ce dans tout le monde grec, tout comme les préoccupations en ce sens se lisent au travers des épigrammes d'Asie Mineure en particulier. Il a été complexe, à ce propos, et que ce soit par les textes ou les images, de déterminer si la croyance en une survie dans la tombe était encore réellement effective aux époques classique et hellénistique.

Dans les cas plus classiques où les rites ont été accomplis et que le repos est accordé au défunt, les supports que constituent les lamelles ou feuilles d'or et l'iconographie où nous avons cru reconnaître des éléments symboliques à associer à ces mêmes croyances nous ont poussé à évoquer les mystères dits orphiques. Des rites distincts ont ainsi été mis en lumière pour les défunts concernés, des initiés ou *mystes*, qui aspiraient à une existence bienheureuse et toute privilégiée dans l'au-delà. Les sources et l'archéologie se combinant pour présenter l'expansion de ce type de croyance à l'époque hellénistique, ce qui s'accorde bien avec un monde grec plus vaste que jamais et par là plus instable encore, et l'individualisme galopant de cette même époque⁵.

De manière plus courante, nous avons envisagé l'introduction, le maintien ou encore la fréquence, dans l'iconographie funéraire, de créatures mythologiques (Hypnos, Thanatos, Sphinges, Sirènes, Charon, Hermès), qui plus est souvent ailées, comme un moyen d'appriivoiser l'autre monde et d'assurer un meilleur passage au défunt.

Pour ce qui est de Charon en particulier, son image peut aussi se concevoir comme une allusion indirecte au rite de l'obole. Nous disons indirecte car, contrairement aux constatations tirées des textes, il ne semble pas que l'acte du paiement de son passage d'un défunt au nocher ait été mis en image. Quelles que soient les sources, les références directes et indirectes au rite de l'obole à Charon sont avant tout décelables dans le contexte attique et c'est à propos de celui-ci que le décalage le plus important est à noter entre sources et archéologie. En effet, si Charon est très présent sur les supports attiques à l'époque classique, les monnaies qui relèvent du rite de l'obole ne se retrouvent dans les tombes qu'à l'époque hellénistique. De même, si des vestiges du rite sont notables en Macédoine depuis le début du V^e s. av. J.-C., les témoignages iconographiques de cette région ne s'y réfèrent absolument pas. D'où, à notre niveau, l'émission de deux hypothèses à associer à ces phénomènes. En

⁵ POLLITT 1986, p. 7 et s.

Attique, les représentations de défunts emmenés par Charon ont pu se substituer au prix du passage, à de la vraie monnaie car, d'une part, il ne faut pas sous-estimer le pouvoir des images et d'autre part, ne pas oublier non plus que les proches n'avaient peut-être pas toujours les moyens de placer des oboles avec leurs morts. A l'instar d'autres éléments, le paiement pour le passage du Styx devait qui plus est être trop terre à terre, trop trivial comme moment pour que l'on souhaite le montrer. L'absence de Charon même dans l'iconographie funéraire macédonienne s'expliquant de la même façon, puisque dans cette région les phases de prothésis ou d'ekphora n'ont pas non plus été représentées. La mort y est encore moins « regardée en face », rites et croyances s'exprimant dans les sources iconographiques de manière plus symbolique et plus distanciée encore qu'en Attique.

Si nous avons confronté ça et là nos données à la réalité archéologique, il serait pertinent d'entamer un travail de comparaison systématique. Ainsi, combiner les sources iconographiques, les sources écrites et les vestiges archéologiques constituerait une méthodologie idéale.

Parmi les prolongements possibles de ce travail résident également la reprise de l'une ou l'autre thématique, ou encore la focalisation sur un seul type de source, ce qui permettrait un approfondissement de l'analyse. De la même façon, si nous avons consacré une partie de ce travail aux défunts à part que sont les suicidés et les criminels, les rites et les monuments associés aux *bioithanatoi* en général et aux rites marginaux tels que ceux de malédiction et d'imprécation, pris en compte à partir de la période hellénistique et en prolongeant sur l'époque impériale où ils s'épanouissent encore davantage, mériteraient une étude à part.

Enfin, un travail consacré aux tombes des animaux seuls, dont nous avons vu que certains avaient bénéficié d'un traitement égal à celui des êtres humains, pourrait également être envisagé.

Si l'on passe du statut de vivant à celui de trépassé en un instant – le fait que l'on déclare aujourd'hui l'heure de la mort d'un individu, comme on le fait le jour de sa naissance, n'éclairant que davantage cet état de fait – on ne meurt pourtant pas en une seconde, d'autant que, d'un point de vue biologique, le processus de vieillissement, et donc de mort implicitement, s'enclenche dès le plus jeune âge. De même, les rites funéraires⁶ qui garantissent ce passage, ce brusque changement de statut, s'étendent dans le temps. L'assurance de la mort d'un individu, la prise en charge de son cadavre, l'acceptation de la situation et la réintégration des endeuillés dans la vie sociale imposent une chronologie, ceci

⁶ Nous y incluons la mise en place du marqueur funéraire et donc le « monument » annoncé dans notre titre.

sans compter le travail de mémoire qui s'en suit. Des étapes que l'anthropologue A. van Gennep répartissait entre rites de séparation, de marge et d'agrégation⁷. C'est pourquoi les rites funéraires sont pratiqués, semble-t-il, par toutes les sociétés⁸. Ils font écho au choc, à la peur, à la nécessaire acceptation, aux espoirs et aux croyances qui sont associés à la mort.

⁷ VAN GENNEP 1991, p. 209 et s.

⁸ Soit que ceux-ci soient accomplis à la suite les uns des autres, soit par séries, comme par exemple chez les Betsiléo de Madagascar (VAN GENNEP 1991, p. 213).

BIBLIOGRAPHIE

Les chiffres mis en exposants des abréviations bibliographiques (hors sources antiques) se réfèrent au numéro de l'édition des ouvrages.

Dans les titres en langue étrangère, seules les majuscules nécessitées par la grammaire ont été conservées, pour une plus grande homogénéité de l'ensemble.

Les abréviations des titres de revues sont conformes à celles en usage dans *L'Année Philologique*, à l'exception de :

AM = *Athenische Mitteilungen*

ARW = *Archiv für Religionswissenschaft*

BEFAR = *Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome*

Br. J. Sociol. = *The British Journal of Sociology*

BSA = *Annual of the British School at Athens*

JdI = *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*

JHS = *Journal of Hellenic Studies*

OBO = *Orbis Biblicus et Orientalis*

Perspect. Biol. Med. = *Perspectives in Biology and Medicine*

Autres abréviations utilisées (dictionnaires, corpus et institutions) :

CIERGA = *Centre International d'Etude de la Religion Grecque Antique*

CNRS = *Centre National de la Recherche Scientifique*

EFA = *Ecole Française d'Athènes*

EFR = *Ecole Française de Rome*

SOPHAU = *Société des Professeurs d'Histoire Ancienne à l'Université*

Sources antiques

Anthologie grecque. 1^{ère} partie : Anthologie palatine, T. IV (Livre VII, épigr. 1-363) – texte établi par P. Waltz et traduit par A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot et E. des Places, Paris, 1960 (2^e éd.).

Anthologie grecque. 1^{ère} partie : Anthologie palatine, T. V (Livre VII, épigr. 364-748) – texte établi par P. Waltz et traduit par P. Waltz, E. des Places, M. Dumitrescu, H. Le Maître et G. Soury, Paris, 1960 (2^e éd., par P. Waltz).

ANTIPHON, *Sur le Choreute*, in *Discours*, p. 142-157 – texte établi et traduit par L. Gernet, Paris, 1923.

APULEE, *L'Ane d'or* ou *Les Métamorphoses* – texte établi et traduit par P. Grimal, Paris, 1999².

ARISTOPHANE, *L'Assemblée des femmes*, in *Comédies*, T. V – texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, Paris, 1972 (4^e éd.).

ARISTOPHANE, *L'Assemblée des femmes*, in *Théâtre complet*, T. II, p. 305-358 – texte établi et traduit par M.-J. Alfonsi, Paris, 1966.

ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, in *Comédies*, T. IV, p. 85-157 – texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, Paris, 2002¹⁰.

ARISTOPHANE, *Lysistrata*, in *Comédies*, T. III, p. 119-177 – texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, Paris, 2009¹³ (2^e éd.).

ARISTOPHANE, *Les Nuées*, in *Théâtre complet*, T. I, p. 151-215 – texte établi et traduit par M.-J. Alfonsi, Paris, 1966.

ARISTOPHANE, *Les Oiseaux*, in *Comédies*, T. III, p. 23-108 – texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, Paris, 2009¹³ (2^e éd.).

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque* – texte établi et traduit par J. Tricot, Paris, 1997 (11^e éd.).

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, T. II-1 – texte établi et traduit par R.-A. Gauthier et J.-Y. Jolif, Louvain – Paris, 1970 (2^e éd.).

ARISTOTE, *Rhétorique* – texte établi et traduit par M. Dufour, Paris, 1967 (3^e éd.).

ARRIEN, *Histoire d'Alexandre : L'Anabase d'Alexandre le Grand et l'Inde* – texte établi et traduit par P. Savinel, Paris, 1984.

CICERON, *Traité des Lois* – texte établi et traduit par G. de Plinval, Paris, 1968.

DEMOSTHENE, *Contre Euboulidès*, in *Plaidoyers civils*, T. IV, p. 14-34 – texte établi et traduit par L. Gernet / index par J.A. de Foucault et R. Weil, Paris, 1960.

DEMOSTHENE, *Contre Macartatos*, in *Plaidoyers civils*, T. II, p. 96-124 – texte établi et traduit par L. Gernet, Paris, 1957.

DEMOSTHENE, *Contre Panténètos*, in *Plaidoyers civils*, T. I, p. 230-248 – texte établi et traduit par L. Gernet, Paris, 1954.

DEMOSTHENE, *Contre Spoudias*, in *Plaidoyers civils*, T. II, p. 60-69 – texte établi et traduit par L. Gernet, Paris, 1957.

DEMOSTHENE, *Contre Stéphanos I*, in *Plaidoyers civils*, T. II, p. 155-179 – texte établi et traduit par L. Gernet, Paris, 1957.

DEMOSTHENE, *Sur la Couronne*, in *Plaidoyers politiques*, T. IV, p. 22-126 – texte établi et traduit par G. Mathieu, Paris, 1971 (4^e éd.).

DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, L. XI – texte établi et traduit par J. Haillet, Paris, 2001.

DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, L. XVII – texte établi et traduit par P. Goukowsky, Paris, 1976.

DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, L. XVIII – texte établi et traduit par P. Goukowsky, Paris, 1978.

ELIEN, *Histoire variée* – texte traduit et commenté par A. Lukinovich et A.-F. Morand, Paris, 1991.

ESCHINE, *Contre Ctésiphon*, in *Discours*, T. II, p. 23-117 – texte établi et traduit par V. Martin et G. de Budé, Paris, 1962 (2^e éd.).

ESCHYLE, *Agamemnon*, in *Tragédie*, T. II, p. 10-71 – texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, 2009² (15^e tirage).

ESCHYLE, *Les Choéphores*, in *Théâtre complet*, p. 179-204 – texte établi et traduit par E. Chambry, Paris, 1964.

ESCHYLE, *Les Perses*, in *Tragédies*, T. I, p. 63-99 – texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, 2002² (14^e tirage).

ESCHYLE, *Les Sept contre Thèbes*, in *Tragédies*, T. I, p. 111-147 – texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, 2002² (14^e tirage).

EURIPIDE, *Alceste*, in *Tragédies complètes*, T. I, p. 61-123 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 1993.

EURIPIDE, *Alceste*, in *Tragédies*, T. I, p. 57-101 – texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, 1976 (8^e éd.).

EURIPIDE, *Alceste*, in *Tragédies*, T. I, p. 57-101 – texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, 2009 (11^e éd.).

EURIPIDE, *Andromaque*, in *Tragédies complètes*, T. I, p. 341-398 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 1993.

EURIPIDE, *Electre*, in *Tragédies complètes*, T. II, p. 855-923 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 2003.

EURIPIDE, *La folie d'Héraclès*, in *Tragédies complètes*, T. I, p. 469-534 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 1993.

EURIPIDE, *Hécube*, in *Tragédies complètes*, T. I, p. 405-462 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 1993.

EURIPIDE, *Hélène*, in *Tragédies complètes*, T. II, p. 925-1018 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 2003.

EURIPIDE, *Hippolyte*, in *Tragédies*, T. II, p. 29-85 – texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, 1989⁵.

- EURIPIDE, *Hippolyte*, in *Tragédies complètes*, T. I, p. 210-273 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 1993.
- EURIPIDE, *Iphigénie en Tauride*, in *Tragédies complètes*, T. II, p. 773-845 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 2003.
- EURIPIDE, *Oreste*, in *Tragédies complètes*, T. II, p. 1117-1204 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 2003.
- EURIPIDE, *Oreste*, in *Tragédies*, T. VI, p. 33-101 – texte établi et annoté par F. Chapouthier, traduit par L. Méridier, Paris, 2002⁴.
- EURIPIDE, *Les Phéniciennes*, in *Tragédies complètes*, T. II, p. 1027-1107 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 2003.
- EURIPIDE, *Les Suppliantes*, in *Tragédies complètes*, T. I, p. 543-601 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 1993.
- EURIPIDE, *Les Suppliantes*, in *Tragédies*, T. III, p. 103-151 – texte établi et traduit par L. Parmentier et H. Grégoire, Paris, 1976⁵.
- EURIPIDE, *Les Troyennes*, in « Tragédies complètes », T. II, p. 709-765 – texte établi et traduit par M. Delcourt-Curvers, Paris, 2003.
- HERACLIDE LEMBOS (Héraclide Lembus), *Excerpta politiarum*, in *Greek, Roman and Byzantine Monographs* 5 (1971), p. 14-41 – texte édité, établi et traduit par R. Dilts, Durham, 1971.
- HERODOTE, *Histoires*, Livre II (Euterpe) – texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, 1963⁴.
- HERODOTE, *Histoires*, Livre IV (Melpomène) – texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, 1960 (3^e éd.).
- HERODOTE, *Histoires*, Livre V (Terpsichore) – texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, 1961 (2^e éd.).
- HERODOTE, *Histoires*, Livre VI (Erato) – texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, 1963.

HERODOTE, *Histoires*, Livre VII (Polymnie) – texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, 1951.

HESIODE, *Théogonie : La Naissance des dieux* – texte établi et traduit par A. Bonnafé, Paris, 1993.

HOMERE, *L'Odyssée*, Chants I à VII – texte établi et traduit par V. Bérard / notes de S. Milanezi, Paris, 2002 (2^e éd.).

HOMERE, *L'Odyssée*, Chants VIII à XV – texte établi et traduit par V. Bérard / notes de S. Milanezi, Paris, 2002 (2^e éd.).

HOMERE, *L'Iliade*. Chants IX à XVI – texte établi et traduit par P. Mazon / notes de H. Monsacré, Paris, 2007 (3^e éd.).

HOMERE, *L'Odyssée*, Chants XVI à XXIV – texte établi et traduit par V. Bérard / notes de S. Milanezi, Paris, 2002 (2^e éd.).

HOMERE, *L'Iliade*. Chants XVII à XXIV – texte établi et traduit par P. Mazon / notes de H. Monsacré, Paris, 2007 (3^e éd.).

HYPERIDE, *Oraison funèbre*, in *Discours*, p. 272-306 – texte établi et traduit par G. Colin, Paris, 2003 (2^e éd.).

ISEE, *La succession de Kiron*, in *Discours*, p. 144-158 – texte établi et traduit par P. Roussel, Paris, 1922.

ISEE, *La succession de Ménéklès*, in *Discours*, p. 36-48 – texte établi et traduit par P. Roussel, Paris, 1922.

LUCIEN DE SAMOSATE (Lucianus Samosatensis), *Dialogues des morts*, texte grec avec notes, études et lexique par M. Ditandy, Paris, 1872.

LUCIEN DE SAMOSATE (Lucianus Samosatensis), *Du deuil*, in *Œuvres complètes*, T. III – texte établi et traduit par E. Chambry, Paris, 1950.

LUCIEN DE SAMOSATE, *La traversée pour les enfers* ou *Le tyran*, in *Œuvres*, T. II – texte établi et traduit par J. Bompaire, Paris, 1998.

LYCURGUE, *Contre Léocrate* – texte établi et traduit par F. Dürrbach, Paris, 1956 (2^e éd.).

LYSIAS, *Contre Agoratos*, in *Discours*, T. I (I-XV), p. 192-215 – texte établi et traduit par L. Gernet et M. Bizon, Paris, 1974 (7^e éd.).

LYSIAS, *Epitaphios – Oraison funèbre*, in *Discours*, T. I (I-XV), p. 41-64 – texte établi et traduit par L. Gernet et M. Bizon, Paris, 1955 (3^e éd.).

LYSIAS, *Sur le meurtre d'Eratosthène*, in *Discours*, T. I (I-XV), p. 30-40 – texte établi et traduit par L. Gernet et M. Bizon, Paris, 1959 (4^e éd.).

MENANDRE, *Le Bouclier*, in *Théâtre*, p. 49-87 – texte établi et traduit par A. Blanchard, Paris, 2007.

OVIDE, *Les Métamorphoses* – texte établi et traduit par J. Chamonard, Paris, 1966.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, L. I (L'Attique) – texte établi par M. Casevitz et F. Chamoux / traduction par J. Pouilloux, Paris, 1992.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, L. IV (La Messénie) – texte établi par M. Casevitz / traduction et commentaires par J. Auberger, Paris, 2005.

PINDARE, *Isthmiques*, in *Œuvres complètes*, T. IV – texte établi et traduit par A. Puech, Paris, 1961 (3^e éd.).

PINDARE, *Néméennes*, in *Œuvres complètes*, T. III – texte établi et traduit par A. Puech, Paris, 1967 (4^e éd.).

PINDARE, *Olympiques*, in *Œuvres complètes*, T. I – texte établi et traduit par A. Puech, Paris, 1958 (4^e éd.).

PINDARE, *Pythiques*, in *Œuvres complètes*, T. II – texte établi et traduit par A. Puech, Paris, 1961 (4^e éd.).

PLATON, *Les Lois*, in *Œuvres complètes*, T. XII-1^{ère} partie (L. VII-X) – texte établi et traduit par A. Diès et E. des Places, Paris, 1956.

PLATON, *Les Lois*, in *Œuvres complètes*, T. XII-2^e partie (L. XI-XII) – texte établi et traduit par A. Diès et E. des Places, Paris, 1956.

PLATON, *Ménexène*, in *Œuvres complètes*, T. V-1^{ère} partie, p. 83-105 – texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, 1970 (5^e éd.).

PLATON, *La République* – texte traduit par P. Pachet, Paris, 1993.

PLINE, *Histoire Naturelle*, L. XV – texte établi et traduit par J. André, Paris, 1960.

PLUTARQUE, *Apophthegmata Laconica*, in *Œuvres Morales*, T. III – texte établi et traduit par F. Furhmann, Paris, 1988.

PLUTARQUE, *Etiologies grecques*, in *Œuvres Morales*, T. IV – texte établi et traduit par J. Boulogne, Paris, 2002 (2^e éd.).

PLUTARQUE, *Vie d'Agésilas*, in *Vies*, T. VIII, p. 96-146 – texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, Paris, 1973.

PLUTARQUE, *Vie d'Alexandre*, in *Vies*, T. IX, p. 30-125 – texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, Paris, 1975.

PLUTARQUE, *Vie d'Aratos*, in *Vies*, T. XV, p. 72-129 – texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, Paris, 1979.

PLUTARQUE, *Vie d'Aristide*, in *Vies*, T. V, p. 16-54 – texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, Paris, 1969.

PLUTARQUE, *Vie de Démosthène*, in *Vies*, T. XII, p. 16-49 – texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, Paris, 1976.

PLUTARQUE, *Vie de Lycurgue*, in *Vies*, T. I, p. 120-166 – texte établi et traduit par R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux, Paris, 1993 (3^e éd.).

PLUTARQUE, *Vie de Périclès*, in *Vies*, T. III, p. 14-60 – texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, Paris, 1969 (2^e éd.).

PLUTARQUE, *Vie de Solon*, in *Vies*, T. II, p. 10-50 – texte établi et traduit par R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux, Paris, 1961.

PLUTARQUE, *Vie de Thémistocle*, in *Vies*, T. II, p. 102-140 – texte établi et traduit par R. Flacelière, E. Chambry et M. Juneaux, Paris, 1961.

POLLUX, *Pollucis Onomasticon* – texte édité et annoté par E. Bethe, Stuttgart, 1966 (1^{ère} éd. 1931).

QUINTE-CURCE, *Histoires*, T. II – texte établi et traduit par H. Bardon, Paris, 1965 (2^e éd.).

SOPHOCLE, *Ajax*, in *Tragédies*, p. 131-180 – texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, 1994.

SOPHOCLE, *Antigone*, in *Tragédies*, T. I, p. 72-122 – texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris, 2002⁷ (2^e tirage de l'édition, revu et corrigé par J. Irigoin).

SOPHOCLE, *Electre*, in *Tragédies*, p. 237-291 – texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, 1994.

SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, in *Tragédies*, p. 35-80 – texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, 1994.

SOUDA (LA), *Suidae Lexicon*, T. II – texte édité par A. Adler, Stuttgart, 1967 (1^{ère} éd. 1931).

SOUDA (LA), *Suidae Lexicon*, T. IV – texte édité par A. Adler, Stuttgart, 1971 (1^{ère} éd. 1935).

STRABON, *Géographie*, L. VIII (T. V) – texte établi et traduit par R. Baladié, Paris, 1978.

STRABON, *Géographie*, L. X (T. VII) – texte établi et traduit par F. Lasserre et G. Aujac, Paris, 1971.

THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse*, T. III (L. IV-V) – texte établi et traduit par J. de Romilly, Paris, 1973 (2^e éd.).

XENOPHON, *Anabase*, in *Œuvres complètes*, T. II – texte établi et traduit par P. Chambry, Paris, 1967.

XENOPHON, *Helléniques*, T. I (I-III) – texte établi et traduit par J. Hatzfeld, Paris, 1966 (5^e éd.).

XENOPHON, *Helléniques*, T. II (IV-VII) – texte établi et traduit par J. Hatzfeld, Paris, 1948.

Bibliographie générale

ADAM-VELENI 2011 = ADAM-VELENI (P.), « L'expansion du royaume de Philippe II : présence de l'élite macédonienne à Aineia » (catalogue – notice 196/11 et 12 par D. Ignatiadou), in DESCAMPS-LEQUIME 2011, p. 312-319.

AHLBERG-CORNELL 1971 = AHLBERG-CORNELL (G.), *Prothesis and ekphora in Greek geometric art*, Göteborg.

ALLEN 2000 = ALLEN (D.S.), *The world of Prometheus. The politics of punishing in democratic Athens*, Princeton.

AMER et GAWLIKOWSKI 1985 = AMER (Gh.) et GAWLIKOWSKI (M.), « Kalubè », *Damaszener Mitteilungen* 2 (1985), p. 1-17.

ANDRONIKOS 1984 = ANDRONIKOS (M.), *Vergina. The royal tombs and the ancient city*, Athènes.

ARVANITOPOULOS 1928 = ARVANITOPOULOS (A.S.), *Graptai stélai : Démétrias-Pagases*, Athènes.

AVEZOU 1912 = AVEZOU (Ch.), s.v. « Tympanum », in *DA/V*, p. 559-566.

BAECHLER 1975² = BAECHLER (J.), *Les suicides*, Paris.

BAILLS-TALBI et DASEN 2008 = BAILLS-TALBI (N.) et DASEN (V.), « Rites funéraires et pratiques magiques », in GUSI, MURIEL et OLARIA 2008, p. 595-618.

BALDASSARRE 1988 = BALDASSARRE (I.), « Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco », *AION(arch)* X (1988), p. 107-115.

BARR-SHARRAR 2008 = BARR-SHARRAR (B.), *The Derveni krater*, Oxford.

BAZANT 1997 = BAZANT (J.), s.v. « Hypnos », in *LIMC VIII/1*, p. 643-645.

BAZANT 1994 = BAZANT (J.), s.v. « Thanatos », in *LIMC VII/1*, p. 904-908.

BAZANT 1986 = BAZANT (J.), « Entre la croyance et l'expérience : le mort sur les lécythes à fond blanc », in KAHIL (L.), AUGÉ (Ch.) et LINANT DE BELLEFONDS (P.), (dir.), *Iconographie classique et identités régionales*, Actes du colloque international du CNRS (Paris, 26 et 27 mai 1983), *BCH* suppl. 14 (1986), p. 37-44.

BEAUMONT 2003 = BEAUMONT (L.A.), « The changing face of childhood », in OAKLEY et NEILS 2003, p. 59-83.

BEAZLEY 1971 = BEAZLEY (J.D.), *Paralipomena*, Oxford.

BEAZLEY 1963² = BEAZLEY (J.D.), *Attic red-figure vase-painters*, Oxford.

BEAZLEY 1956 = BEAZLEY (J.D.), *Attic black-figure vase-painters*, Oxford.

BERARD 1984 = BERARD (Ch.), « L'ordre des femmes », in *La cité des images : religion et société en Grèce ancienne*, Catalogue de l'exposition itinérante organisée par l'Institut d'archéologie et d'histoire ancienne (Lausanne) et le Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes (Paris), Paris – Lausanne, p. 85-103.

BERGEMANN 1997 = BERGEMANN (J.), *Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jh. v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten*, Munich.

BERTOCCHI 1964 = BERTOCCHI (F.T.), *La pittura funeraria apula*, Naples.

BESQUES 1963 = BESQUES (S.), *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs et romains / Musée du Louvre, II. Myrina*, T. 1 (images) et T. 2 (textes), Paris.

BETTINI 2007 = BETTINI (M.), *Il mito delle sirene*, Turin.

BLUMEL 1966 = BLUMEL (C.), *Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin.

BOARDMAN 2000 = BOARDMAN (J.), *Les vases athéniens à figures rouges – La période classique*, Paris (trad. de l'anglais par Ch.-M. Diebold).

BOARDMAN 1996 = BOARDMAN (J.), *Les vases athéniens à figures noires*, Paris (trad. de l'anglais par A. Duprat).

BOARDMAN 1995 = BOARDMAN (J.), *La sculpture grecque classique*, Paris (trad. de l'anglais par F. Lévy-Paoloni).

BODIOU et MEHL 2008 = BODIOU (L.) et MEHL (V.), « Sociologie des odeurs en pays grec », in BODIOU (L.), FRERE (D.) et MEHL (V.), (éds), *Parfums et odeurs dans l'Antiquité*, Rennes, 2008, p. 141-163.

BOELDIEU-TREVET et GONDICAS 2005 = BOELDIEU-TREVET (J.) et GONDICAS (D.), *Lire Hérodote*, Rosny-sous-Bois.

BONNECHERE 1994 = BONNECHERE (P.), (éd.), *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Kernos suppl. 3 (1994).

BONNER 1973² = BONNER (R.J.), « The use of hemlock for capital punishment », in *Athenian Studies : presented to W.S. Ferguson*, *Harvard Studies in Classical Philology* suppl. 1 (1940), p. 299-302.

BONNER et SMITH 1942 = BONNER (R.J.) et SMITH (G.), « Administration of justice in Sparta », *Classical Philology* 37.2 (avril 1942), p. 113-129.

BOUVIER 2008 = BOUVIER (D.), « Peut-on légiférer sur les émotions ? Platon et l'interdiction des chants funèbres », *RHR* 225.2 (2008), p. 243-272.

BOYANCE 1972 = BOYANCE (P.), *Le culte des muses chez les philosophes grecs : étude d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris (1^{ère} éd. 1937).

BRECOULAKI 2006 (1) = BRECOULAKI (H.), « La peinture funéraire en Macédoine », in GUIMIER-SORBETS, HATZOPOULOS et MORIZOT 2006, p. 47-61.

BRECOULAKI 2006 (2) = BRECOULAKI (H.), *La peinture funéraire de Macédoine*, T. I (texte) et T. II (images), *MELETHMATA* 48 (2006), Athènes – Paris.

BRECOULAKI 1998 = BRECOULAKI (H.), « Observations sur la course de chars représentée dans l'antichambre de la tombe III à Verghina », in BARBET (A.), (éd.), *La peinture funéraire antique, IV^e s. av. J.-C.-IV^e s. ap. J.-C.*, VII^e colloque international pour la peinture murale antique (Saint-Romain-en-Gal, 6-10 octobre 1998), Paris, p. 51-58.

BRESSON 1991 = BRESSON (A.), *Recueil des inscriptions de la Pérée rhodienne*, Paris.

BRIJDER 1984 = BRIJDER (H.A.G.), (ed.), *Ancient Greek and related pottery*. Proceedings of the international vase symposium in Amsterdam (12-15 April 1984), *Allard Pierson Series* 5, Amsterdam.

BRISSON 2008² = BRISSON (L.), *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphroditisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris.

BRUIT ZAIDMAN et SCHMITT PANTEL 2002³ = BRUIT ZAIDMAN (L.) et SCHMITT PANTEL (P.), *La religion grecque dans les cités à l'époque classique*, Paris.

BRUNEAU et al. 1996 = BRUNEAU (Ph.), BRUNET (M.), FARNOUX (A.) et MORETTI (J.-Ch.), *Délos, île sacrée et ville cosmopolite*, Paris.

BRUNEAU 1970 = BRUNEAU (Ph.), « Tombes d'Argos », *BCH* 94 (1970), p. 437-531.

BUGNON 2008 = BUGNON (S.), « Asia Minor grave stelai of the Hellenistic period : an iconography of the society », in OZBEK 2008, p. 123-138.

BUGNON 2004 = BUGNON (S.), *Les serviteurs présents sur les stèles funéraires grecques : comparaison entre les exemples classiques et hellénistiques*, Mémoire de DEA présenté à l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense (sept. 2004).

BURKERT 1985 = BURKERT (W.), *Greek Religion*, Harvard (trad. de l'allemand par J. Raffan).

BURN 1991 = BURN (L.), « Vase-painting in fifth-century Athens. II Red figure and white ground of the later fifth century », in RASMUSSEN et SPIVEY 1991, p. 118-130.

CAHEN 1908 (1) = CAHEN (E.), s.v. « Sarcophagus », in *DA* IV/2, p. 1064-1075.

CAHEN 1908 (2) = CAHEN (E.), s.v. « Sepulcrum », in *DA* IV/2, p. 1209-1240.

CAILLEMER 1877 = CAILLEMER (E.), s.v. « Barathron », in *DA* I/1, p. 667.

CANTARELLA 2000 = CANTARELLA (E.), *Les peines de mort en Grèce et à Rome : origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, Paris (trad. de l'italien par N. Gallet).

CANTARELLA 1985 = CANTARELLA (E.), « Dangling Virgins : myth, ritual and the place of women in ancient Greece », *Poetics Today* 6.1 (1985), p. 91-101.

CARCOPINO 1935 = CARCOPINO (J.), *L'ostracisme athénien*, Paris.

CARLIER 2006² = CARLIER (P.), *Démosthène*, Paris.

CARPENTER 1997 = CARPENTER (Th.H.), *Les mythes dans l'art grec*, Paris (trad. de l'anglais par Ch.-M. Diebold).

CASSIMATIS 1998 = CASSIMATIS (H.), « Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes », *MEFRA* 110.1 (1998), p. 297-350.

CAT 1993 = CLAIRMONT (Ch.W.), *Classical Attic tombstones*, 8 vol., Kilchberg.

CHAILLEY 1979 = CHAILLEY (J.), *La musique grecque antique*, Paris.

CHARATZOPOULOU 2006 = CHARATZOPOULOU (C.), « L'hérôon de Kalydon revisité », in GUIMIER-SORBETS, HATZOPOULOS et MORIZOT 2006, p. 63-88.

CHARLIER 2009 = CHARLIER (Ph.), *Male mort. Morts violentes dans l'Antiquité*, Paris.

CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2006 = CHRYSSANTHAKI-NAGLE (K.), « La monnaie funéraire dans les nécropoles de Macédoine », in GUIMIER-SORBETS, HATZOPOULOS et MORIZOT 2006, p. 89-103.

CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2001-2002 = CHRYSSANTHAKI-NAGLE (K.), « L'obole de Charon : les données archéologiques de la Grèce du Nord », *Cahier des thèmes transversaux ArScAn/ Thème 6 : Cultes, rites et religions* (2001-2002), p. 142-145.

CIPRIANI et AVAGLIANO 2000 = CIPRIANI (M.) et AVAGLIANO (G.), *Art et histoire de Paestum : les fouilles et le musée archéologique*, Florence (trad. de l'italien par J. G. d'Hoste).

COHEN 2000 = COHEN (B.), (ed.), *Not the Classical ideal. Athens and the construction of the other in Greek art*, Leyde.

COLLIGNON 1897 = COLLIGNON (M.), « Groupe funéraire en pierre calcaire (Musée gréco-romain d'Alexandrie) », in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, T. IV, fasc. 2, Paris, p. 221-232.

CORSANO 1992 = CORSANO (M.), *Glaukos miti greci di personaggi omonimi*, C. R. par ANNEQUIN (C.), *RHR* 212.1 (1995), p. 107-109.

COUILLOUD 1974 = COUILLOUD (M.-Th.), *Exploration archéologique de Délos XXX : les monuments funéraires de Rhénée*, Paris.

COUILLOUD-LE DINAHET 2003 = COUILLOUD-LE DINAHET (M.-Th.), « Les rituels funéraires en Asie Mineure et en Syrie (jusqu'au milieu du I^{er} s. av. J.-C.) », in PROST (F.), (éd.), *L'Orient méditerranéen : de la mort d'Alexandre aux campagnes de Pompée*, Actes du colloque international de la SOPHAU (Rennes, 4-6 avril 2003), p. 65-95.

CREMER 1993 = CREMER (M.), *Hellenistisch-römische Grabstelen im nordwestlichen Kleinasien, I. Mysien*, C.R. par CORSTEN (Th.), in *Topoi* 3 (1993, 1), p. 305-320.

CVA Adolphseck = *Corpus Vasorum Antiquorum : Adolphseck – Schloss Fasanerie*, I, par F. BROMMER, Munich, 1956.

CVA Bruxelles = *Corpus Vasorum Antiquorum : Bruxelles – Musée du Cinquantenaire*, I, par F. MAYENCE, Paris, 1926.

CVA Karlsruhe = *Corpus Vasorum Antiquorum : Karlsruhe – Badisches Landesmuseum*, I, par G. HAFNER, Munich, 1951.

CVA Laon = *Corpus Vasorum Antiquorum : Laon – Musée municipal*, I, par J. de la GENIERE, Paris, 1958.

CVA Oxford = *Corpus Vasorum Antiquorum : Great Britain 3/ Oxford – Ashmolean museum*, I, par J.D. BEAZLEY, Londres, 1927.

D'AGOSTINO 1996 = D'AGOSTINO (B.), « La necropoli e i rituali della morte », in SETTIS (S.), (éd.), *I Greci*, T. 2, Turin, p. 435-470.

D'AGOSTINO et SCHNAPP 1982 = D'AGOSTINO (B.) et SCHNAPP (A.), « Les morts entre l'objet et l'image », in GNOLI et VERNANT 1982, p. 17-25.

DA = DAREMBERG (Ch.) et SAGLIO (E.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, 10 vol., Paris, 1877-1919.

DARAKI 1994² = DARAKI (M.), *Dionysos et la déesse terre*, Paris.

DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891 = DARESTE (R.), HAUSSOULLIER (B.) et REINACH (Th.), *Recueil des inscriptions juridiques grecques*, T. I, Paris.

DARESTE, HAUSSOULLIER et REINACH 1891 (1) = DARESTE (R.), HAUSSOULLIER (B.) et REINACH (Th.), *Recueil des inscriptions juridiques grecques*, T. II, Paris.

DASEN et PIERART 2005 = DASEN (V.) et PIERART (M.), (éds), *Ἱδίᾳ καὶ δημ.σίᾳ. Les cadres privés et publics de la religion grecque antique*, Actes du IX^e colloque du CIERGA (Fribourg, Suisse, 8-10 septembre 2003), *Kernos* suppl. 15 (2005).

DAUMAS 2001 = DAUMAS (M.), « Stèles béotiennes d'initiés des dieux Cabires », in HOFFMANN 2001, p. 125-135.

DAUMAS 1998 = DAUMAS (M.), *Cabiriaca*, Paris.

DAVID 2004 = DAVID (E.), « Suicide in Spartan society », in FIGUEIRA (T.J.), (ed.), *Spartan society*, Swansea, p. 25-46.

DAVIES 1985 = DAVIES (G.), « The significance of the handshake motif in Classical funerary art », *AJA* 89 (1985), p. 627-640.

DEBRUNNER HALL 1996 = DEBRUNNER HALL (M.), « Even dogs have Erinyes : sanctions in Athenian practice and thinking », in FOXHALL et LEWIS 1996, p. 73-89.

DECOURT 1995 = DECOURT (J.-C.), *Inscriptions de Thessalie I. Les cités de la vallée de l'Enipeus*, Athènes.

DELATTE 1932 = DELATTE (A.), *La catoptromancie grecque et ses dérivés*, Liège – Paris.

DELAVAUD-ROUX 1994 = DELAVAUD-ROUX (M.-H.), *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence.

DEMAND 1994 = DEMAND (N.), *Birth, death and motherhood in Classical Greece*, Baltimore.

DEMARGNE 1958 = DEMARGNE (P.), *Fouilles de Xanthos. T. I : Les piliers funéraires*, Paris.

DENOYELLE et IOZZO 2009 = DENOYELLE (M.) et IOZZO (M.), *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile*, Paris.

DERDERIAN 2001 = DERDERIAN (K.), *Leaving words to remember*, Leyde.

DESCAMPS-LEQUIME 2011 = DESCAMPS-LEQUIME (S.), (dir.), *Au royaume d'Alexandre le Grand. La Macédoine antique*, Catalogue d'exposition, Musée du Louvre (Paris, 13 octobre 2011 – 16 janvier 2012), Paris (assistée de K. CHARATZOPOULOU).

DESCAMPS-LEQUIME 2007 = DESCAMPS-LEQUIME (S.), (dir.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Actes du colloque du Musée du Louvre (Paris, 10-27 mars 2004), Milan – Paris, 2007.

DETIENNE 2007³ = DETIENNE (M.), *Les jardins d'Adonis*, Paris.

DEUBNER 1966 = DEUBNER (L.), *Attische Feste*, Hildesheim.

DIEPOLDER 1931 = DIEPOLDER (H.), *Die Attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jh. v. Chr.*, Berlin.

DIMOU (E.) et al. 2000 = DIMOU (E.), SCHMITT (A.) et PELON (O.), « Recherches sur les matériaux lithiques utilisés dans la construction du palais de Malia : étude géologique », *BCH* 124.2 (2000), p. 435-457.

DOUGLAS 1971 = DOUGLAS (M.), *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris (trad. de l'anglais par A. Guérin).

DOUMET 1980 = DOUMET (J.E.), *Etude sur la couleur pourpre ancienne et tentative de reproduction du procédé de teinture de la ville de Tyr décrit par Pline l'Ancien*, Beyrouth.

DROUGOU 2006 = DROUGOU (S.), *Βεργίνα - ό τόπος και ή ιστορία του*, Athènes.

DU BOULAY 1982 = DU BOULAY (J.), « The Greek vampire : a study of cyclic symbolism in marriage and death », *Man* (London, New Series) 17.2 (juin 1982), p. 219-238.

DUBREUIL 2001 = DUBREUIL (L.), « Phrixos, d'Euripide », *Labyrinthe* 9 (2001), Document / Traduction (n° 9)
– publication en ligne : <http://labyrinthe.revues.org/1120>

Du châtement (...) 1984 = *Du châtement dans la cité : supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Table ronde organisée par l'EFR avec le concours du CNRS (Rome, 9-11 novembre 1982), coll. EFR 79 (1984), Rome.

DURKHEIM 2004¹² = DURKHEIM (E.), *Le suicide*, Paris.

ECK 2012 = ECK (B.), *La mort rouge*, Paris.

EKROTH 1999 = EKROTH (G.), « Pausanias and the sacrificial rituals of Greek hero-cults », in HAGG (R.), (ed.), *Ancient Greek hero cult*, Proceedings of the 5th international seminar on ancient Greek cult/ Department of Classical archaeology and ancient history (Göteborg University, 21-23 April 1995), Stockholm, p. 145-158.

EMPEREUR et NENNA 2003 = EMPEREUR (J.-Y.) et NENNA (M.-D.), *Nécropolis* 2, T. II, Le Caire.

ETIENNE 2005 = ETIENNE (R.), « L'incinération : l'exemple athénien », *Ktèma* 30 (2005), p. 183-188.

ETIENNE, MULLER et PROST 2006² = ETIENNE (R.), MULLER (Ch.) et PROST (F.), *Archéologie historique de la Grèce antique*, Paris.

FABRICIUS 1993 = FABRICIUS (J.), *Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertverstellungen in ost-griechischen Städten*, Munich.

FAIRBANKS 1907 = FAIRBANKS (A.), *Athenian lekythoi : with outline drawing in glaze varnish on a white ground*, New York.

FAKLARIS 2011 = FAKLARIS, « L'univers masculin » (catalogue – notice 252 par M. Nikolaïdou-Patéra), in DESCAMPS-LEQUIME 2011, p. 388-407.

FAURE 1987 = FAURE (P.), *Parfums et aromates de l'Antiquité*, Paris.

FOLEY 2003 = FOLEY (H.), « Mothers and daughters », in OAKLEY et NEILS 2003, p. 113-137.

FOXHALL et LEWIS 1996 = FOXHALL (L.) et LEWIS (A.D.E.), (eds), *Greek law in its political setting*, Oxford.

FRASER 1977 = FRASER (P.M.), *Rhodian funerary monuments*, Oxford.

FRASER et RONNE 1957 = FRASER (P.M.) et RONNE (T.), *Boeotian and West Greek tombstones*, Lund.

FRIIS JOHANSEN 1951 = FRIIS JOHANSEN (K.), *The Attic grave reliefs of the Classical period : an essay in interpretation*, Copenhagen (trad. du danois par E. Jacobsen).

FRISONE 2000 = FRISONE (F.), *Leggi e regolamenti funerari nel mondo greco*, vol. 1, Galatina (Lecce).

FUSTEL DE COULANGES 1984 = FUSTEL DE COULANGES (N.D.), *La cité antique : étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome*, Paris (1^{ère} éd. 1864).

GaE 1970 = CLAIRMONT (Ch.W.), *Gravestone and epigram : Greek memorials from the Archaic and Classical period*, Mayence, 1970.

GAREZOU 1994 = GAREZOU (M.-X.), s.v. « Orpheus », in *LIMC* VII/1, p. 81-105.

GARLAND 2001² = GARLAND (R.), *The Greek way of death*, Ithaca.

GARRISON 1991 = GARRISON (E.P.), « Attitudes toward suicide in ancient Greece », *TAPhA* 121 (1991), p. 1-34.

GAUTHIER 1985 = GAUTHIER (Ph.), *Les cités grecques et leurs bienfaiteurs*, *BCH* suppl. 12 (1985).

GEORGOUDI 1988 = GEORGOUDI (S.), « La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires », in *AION(arch)* X (1988), p. 53-61.

GERNET 1984 = GERNET (L.), « Le droit pénal de la Grèce ancienne », in *Du châtiment* (...) 1984 p. 9-35.

GERNET 1968 = GERNET (L.), *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris.

GINOUVES 1998 = GINOUVES (R.), s.v. « Les ensembles funéraires », in *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, T. 3 – Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles, p. 54-66.

GINOUVES 1962 = GINOUVES (R.), *Balaneutikè*, BEFAR 200 (1962), Paris.

GINOUVES et al. 1993 = GINOUVES (R.), AKAMATIS (I.), ANDRONIKOS (M.), DROUGOU (S.), DESPINIS (A.) et GUIMIER-SORBETS (A.-M.), *La Macédoine : de Philippe II à la conquête romaine*, Paris.

GIRARDOT 1989 = GIRARDOT (J.-F.), « Cherchez l'esclave ! ou : quelques réflexions sur les documents figurés de l'archaïsme et du classicisme grecs », *DHA* 15. 2 (1989), p. 399-433.

GLOTZ 1900 = GLOTZ (G.), s.v. « Kôneion », in *DA* III/1, p. 859-864.

GNOLI et VERNANT 1982 = GNOLI (Gh.) et VERNANT (J.-P.), (éds), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris – Cambridge.

GRAS 1984 = GRAS (M.), « Cité grecque et lapidation », in *Du châtiment (...) 1984*, p. 75-89.

GRECO PONTRANDOLFO et ROUVERET 1982 = GRECO PONTRANDOLFO (A.) et ROUVERET (A.), « Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV secolo a.C. », in GNOLI et VERNANT 1982, p. 299-317.

GRENIER 1908 = GRENIER (A.), s.v. « Situla », in *DA* IV/2, p. 1357-1360.

GREVIN 2005 = GREVIN (G.), « La crémation sur bûcher dans l'Antiquité à la lumière de l'ethnoarchéologie », *Ktèma* 30 (2005), p. 15-20.

GRIMAL 1963³ = GRIMAL (P.), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris.

GRINSELL 1957 = GRINSELL (L.V.), « The ferryman and his fee : a study in ethnology, archaeology and tradition », *Folklore* 68 (mars 1957), p. 257-269.

GROSSMAN 2001 = GROSSMAN (J.B.), *Greek funerary sculpture : catalogue of the collections at the Getty Villa*, Los Angeles.

GUIMIER-SORBETS 2008 = GUIMIER-SORBETS (A.-M.), « Architecture et décor des tombes monumentales à l'époque hellénistique : quelques modèles communs (Macédoine, Thrace, Egypte, Asie Mineure, Chypre), in OZBEK 2008, p. 27-43.

GUIMIER-SORBETS 2003 = GUIMIER-SORBETS (A.-M.), « Les décors de plafond dans les tombes hellénistiques d'Alexandrie. Un nouvel essai d'interprétation », in EMPEREUR et NENNA 2003, p. 589-629.

GUIMIER-SORBETS 2001 = GUIMIER-SORBETS (A.-M.), « Mobilier et décor des tombes macédoniennes », in FREI-STOLBA (R.) et GEX (K.), (éds), *Recherches récentes sur le monde hellénistique*, Actes du colloque en l'honneur de P. Ducrey (Lausanne, 20-21 novembre 1998), Berne, p. 217-223.

GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2010 = GUIMIER-SORBETS (A.-M.) et MORIZOT (Y.), *L'enfant et la mort dans l'Antiquité, I. Nouvelles recherches dans les nécropoles grecques. Le signalement des tombes d'enfants*, Actes de la table ronde internationale organisée à Athènes (EFA, 29-30 mai 2008), Paris.

GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2006 = GUIMIER-SORBETS (A.-M.) et MORIZOT (Y.), « Construire l'identité du mort : l'architecture funéraire en Macédoine », in GUIMIER-SORBETS, HATZOPOULOS et MORIZOT 2006, p. 117-130.

GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005 = GUIMIER-SORBETS (A.-M.) et MORIZOT (Y.), « Des bûchers de Vergina aux hydries de Hadra, découvertes récentes sur la crémation en Macédoine et à Alexandrie », *Ktèma* 30 (2005), p. 137-152.

GUIMIER-SORBETS et NENNA 2003 = GUIMIER-SORBETS (A.-M.) et NENNA (M.-D.), « Le lit funéraire dans les nécropoles alexandrines », in EMPEREUR et NENNA 2003, p. 533-575.

GUIMIER-SORBETS et SEIF EL-DIN 2003 = GUIMIER-SORBETS (A.-M.) et SEIF EL-DIN (M.), « Le plafond de la tombe B24. Secteur 4 de la fouille du pont de Gabbari », in EMPEREUR et NENNA 2003, p. 577-587.

GUIMIER-SORBETS, HATZOPOULOS et MORIZOT 2006 = GUIMIER-SORBETS (A.-M.), HATZOPOULOS (M.B.) et MORIZOT (Y.), (éds), *Rois, cités, nécropoles : institutions, rites et monuments en Macédoine*, Actes des colloques de Nanterre (décembre 2002) et d'Athènes (janvier 2004), *MEΛΕΤΗΜΑΤΑ* 45 (2006).

GUIMOND 1981 = GUIMOND (L.), s.v. « Aktaion », in *LIMC I/1*, p. 454-469.

GUSI, MURIEL et OLARIA 2008 = GUSI (F.), MURIEL (S.) et OLARIA (C.), (eds),

Nasciturus : infans, puerulus, vobis mater terra. La muerte en la infancia, Castello.

GUTHRIE 1956 = GUTHRIE (W.K.C.), *Orphée et la religion grecque. Etude sur la pensée orphique*, Paris (trad. de l'anglais par S. M. Guillemin).

GUZZO 1997 = GUZZO (P.G.), *Magna Grecia, Les colonies grecques dans l'Italie antique*, Paris (trad. de l'italien par F. Liffra).

HAMPE et SIMON 1981 = HAMPE (R.) et SIMON (E.), *The birth of Greek art from the Mycenaean to the Archaic period*, Londres.

HARTOG 1982 = HARTOG (F.), « La mort de l'autre : les funérailles des rois Scythes », in GNOLI et VERNANT 1982, p. 143-154.

HASSELIN ROUS et al. 2009 = HASSELIN ROUS (I.), LAUGIER (L.) et MARTINEZ (J.-L.), *D'Izmir à Smyrne, découverte d'une cité antique*, Catalogue d'exposition, Musée du Louvre (Paris, 11 octobre 2009 – 18 janvier 2010), Paris.

HATZOPOULOS 2006 = HATZOPOULOS (M.), « De vie à trépas : rites de passage, lamelles dionysiaques et tombes macédoniennes », in GUIMIER-SORBETS, HATZOPOULOS et MORIZOT 2006, p. 131-141.

HELMIS 2005 = HELMIS (A.), « La privation de sépulture dans l'antiquité grecque », in CANTARELLA (E.), (ed.), *Symposion 2005 : Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte*, XV Symposium der Internationale Gesellschaft für Griechische und Hellenistische Rechtsgeschichte (Salerno, 14-18 Septembre 2005), Vienne, p. 259-268.

HELMIS 2001 = HELMIS (A.), « Sépultures et rituels juridiques en Grèce ancienne », in HOFFMANN 2001, p. 175-182.

HERZOG 1907 = HERZOG (R.), « Aus dem Asklepieion von Kos », *ARW* 10 (1907), p. 400-415.

HILLER 1975 = HILLER (H.), *Ionische Grabreliefs*, Tübingen.

HIRSCH-DYCSEK 1983 = HIRSCH-DYCSEK (O.), *Les représentations des enfants sur les stèles funéraires attiques*, Varsovie.

HITZL 1991 = HITZL (I.), *Die griechischen Sarkophage der archaischen und klassischen Zeit*, Jönsered.

HODKINSON 2000 = HODKINSON (S.), *Property and wealth in Classical Sparta*, Londres.

HOFFMANN 2001 = HOFFMANN (G.), (éd.), *Les pierres de l'offrande : autour de l'œuvre de Christoph W. Clairmont*, 1^{ère} partie, Zurich (en collaboration avec A. LEZZI-HAFTER)

HOFFMANN 1992 = HOFFMANN (G.), *La jeune fille, le pouvoir et la mort dans l'Athènes classique*, Paris.

HOFSTETTER 1997 = HOFSTETTER (E.), s.v. « Seirenes », in *LIMC VIII/1*, p. 1093-1104.

HOFSTETTER 1990 = HOFSTETTER (E.), *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg.

HOLST-WARHAFT 1992 = HOLST-WARHAFT (G.), *Dangerous voices. Women's laments and Greek literature*, Londres.

HOLTZMANN 2010 = HOLTZMANN (B.), *La sculpture grecque*, Paris.

HOLTZMANN 2001 = HOLTZMANN (B.), « A propos de quelques reliefs funéraires atticisants de Thasos », in HOFFMANN 2001, p. 26-35.

HOLTZMANN et PASQUIER 1998 = HOLTZMANN (B.) et PASQUIER (A.), *L'Art grec*, Paris.

HUBER et VARALIS = HUBER (S.) et VARALIS (Y.), « Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1994 », *BCH* 119.3 (1995), p. 845-1057.

HUMPHREYS 1980 = HUMPHREYS (S.C.), « Family tombs and tomb cult in ancient Athens : tradition or traditionalism ? », *JHS* 100 (1980), p. 96-126.

IAKOVIDIS 1966 = IAKOVIDIS (S.E.), « A Mycenaean mourning custom », *AJA* 70 (1966), p. 43-50.

IMMERWAHR 1995 = IMMERWAHR (S.), « Death and the Tanagra larnakes », in CARTER (J.B.) et MORRIS (S.P.), (eds), *The ages of Homer. A tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin, p. 109-121.

JACOBSTHAL 1934 = JACOBSTHAL (P.), « The Nekyia krater in New York », *Metropolitan Museum Studies* 5.1 (août 1934), p. 117-145.

JACOBY 1944 (1) = JACOBY (F.), « *GENESIA* : a forgotten festival of the dead », *CQ* 38 (1944), p. 65-75.

JACOBY 1944 (2) = JACOBY (F.), « *Patrios nomos* : state burial in Athens and the public cemetery in the *Kerameikos* », *JHS* 64 (1944), p. 37-66.

JANNOT 1991 = JANNOT (J.R.), « Charon et Charun. A propos d'un démon funéraire étrusque », *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 135.2 (1991), p. 443-464.

JEAMMET 2003 (1) = JEAMMET (V.), (dir.), *Tanagra : mythe et archéologie*, Catalogue d'exposition, Musée du Louvre (Paris, 15 septembre 2003 – 5 janvier 2004) et Musée des Beaux-Arts de Montréal (Montréal, 5 février – 9 mai 2004), Paris – Montréal.

JEAMMET 2003 (2) = JEAMMET (V.), « Quelques particularités de la production des pleureuses canosines en terre cuite », *Revue archéologique* 36.2 (2003), p. 255-292.

JOHNSTON et GRAF 2007 = JOHNSTON (S.I.) et GRAF (F.), *Ritual texts for the afterlife : Orpheus and the bacchic gold tablets*, Londres – New York.

JOHNSTON 1999 = JOHNSTON (S.I.), *Restless dead. Encounters between the living and the dead in ancient Greece*, Berkeley – Los Angeles.

JOST 1992² = JOST (M.), *Aspects de la vie religieuse en Grèce. Du début du V^e s. à la fin du III^e s. av. J.-C.*, Paris.

JOUAN 1997 = JOUAN (F.), « Les rites funéraires dans les *Suppliantes* d'Euripide », *Kernos* 10 (1997), p. 215-232.

KAEMPF-DIMITRIADOU 1986 = KAEMPF-DIMITRIADOU (S.), s.v. « Boreas », in *LIMC* III/1, p. 133-142.

KALLINTZI et PAPAICONOMOU = KALLINTZI (K.) et PAPAICONOMOU (I.D.), « La présence des enfants dans les tombes d'Abdère », in GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2010, p. 129-159.

KALTSAS et SHAPIRO 2008 = KALTSAS (N.) et SHAPIRO (A.), (eds), *Worshipping women. Ritual and reality in Classical Athens*, New York.

KAVOULAKI 2005 = KAVOULAKI (A.), « Crossing communal space : the Classical ekphora, 'public' and 'private' », in DASEN et PIERART 2005, p. 129-145.

KEEL 2007 = KEEL (O.), *L'Eternel féminin. Une face cachée du dieu biblique*, Catalogue de l'exposition « L'Eternel féminin – Gott weiblich », Musée d'art et d'histoire de Fribourg, Suisse (7 décembre 2007 – 6 avril 2008), Genève.

KEI 2007 = KEI (N.), « La fleur : signe de grâce dans la Grèce antique », *Images re-vues* 4 (2007)
– publication en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/142>

KNIGGE 1991² = KNIGGE (U.), *The Athenian Kerameikos*, Athènes (trad. de l'allemand par J. Binder).

KOCH-BRINKMANN 1999 = KOCH-BRINKMANN (U.), *Polychrome Bilder auf weissgrundigen Lekythen*, Munich.

KOELLER 2008 = KOELLER (A.-S.), « Structures funéraires grecques et regroupements familiaux au IV^e s. avant J.-C. : les exemples de Marseille et d'Apollonia Pontique », in OZBEK 2008, p. 45-58.

KOTTARIDI 2007 = KOTTARIDI (A.), « L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d'Aigai », in DESCAMPS-LEQUIME 2007, p. 27-46.

KUBINSKA 1968 = KUBINSKA (J.), *Les monuments funéraires dans les inscriptions grecques de l'Asie Mineure*, Varsovie.

KUNZE-GOTTE 2009 = KUNZE-GOTTE (E.), « Beobachtungen zur Darstellungsweise sepulkraler Thematik auf weissgrundigen Lekythen », in SCHMIDT (S.) et OAKLEY (J.), (eds), *Hermeneutik der Bilder : Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Munich, p. 53-64.

KURTZ 1984 = KURTZ (D.C.), « Vases for the dead », in BRIJDER 1984, p. 314-328.

KURTZ 1975 = KURTZ (D.C.), *Athenian white lekythoi : patterns and painters*, Oxford.

KURTZ et BOARDMAN 1971 = KURTZ (D.) et BOARDMAN (J.), *Greek burial customs*, Londres.

LACEY 1968 = LACEY (W.K.), *The family in Classical Greece*, Londres.

LAWLER 1978 = LAWLER (L.B.), *The dance in ancient Greece*, Middleton.

LEADER 1997 = LEADER (R.E.), « In death not divided : gender, family, and state on Classical Athenian grave stelae », *AJA* 101 (1997), p. 683-699.

LE BRIS 2001 = LE BRIS (A.), *La mort et les conceptions de l'au-delà en Grèce ancienne à travers les épigrammes funéraires : étude d'épigrammes d'Asie Mineure de l'époque hellénistique et romaine*, Paris.

LECRIVAIN 1896 = LECRIVAIN (Ch.), s.v. « Funus », in *DA* II/2, p. 1367-1381.

LE DINAHET-COUILLOUD 1998 = LE DINAHET-COUILLOUD (M.-Th.), « Rituels funéraires à Délos et histoire égéenne », in MARCHEGAY (S.), LE DINAHET (M.-Th.) et SALLES (J.-F.), (éds), *Nécropoles et pouvoir : idéologies, pratiques et interprétations*, Actes du colloque 'Théories de la nécropole antique' (Lyon, 21-25 janvier 1995), Lyon – Paris, 1998, p. 59-77.

LE GUEN-POLLET 1991 = LE GUEN-POLLET (B.), *La vie religieuse dans le monde grec du V^e au III^e s. avant notre ère*, Toulouse.

LENORMANT 1877 = LENORMANT (F.), s.v. « Cista mystica », in *DA* III/2, p. 1205-1208.

LEVY 2003 = LEVY (E.), *Sparte*, Paris, 2003.

LILIMPAKI-AKAMATI 2007 = LILIMPAKI-AKAMATI (M.), *Κιβωτίοσχημος τάφος με ζωγραφική διακόσμηση από την Πέλλα*, Thessalonique.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 vol. de 2 tomes (+ 1 index), Zurich – Munich, 1981-1999.

LISSARRAGUE 2008 = LISSARRAGUE (F.), « Corps et armes : figures grecques du guerrier », in DASEN (V.) et WILGAUX (J.), (éds), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes.

LISSARRAGUE 1999 = LISSARRAGUE (F.), *Vases grecs : les Athéniens et leurs images*, Paris.

LISSARRAGUE 1995 = LISSARRAGUE (F.), « Women, boxes, containers : some signs and metaphors », in REEDER 1995, p. 91-101.

LISSARRAGUE 1988 = LISSARRAGUE (F.), « La stèle avant la lettre », in *AION(arch)* X (1988), p. 97-105.

LONSDALE 1993 = LONSDALE (S.H.), *Dance and the ritual play in Greek religion*, Baltimore.

LORAUX 1993² = LORAUX (N.), *L'invention d'Athènes : histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris.

LORAUX 1990 = LORAUX (N.), *Les mères en deuil*, Paris.

LORAUX 1984 = LORAUX (N.), « Le corps étranglé. Quelques faits et beaucoup de représentations », in *Du châtiment (...)* 1984, p. 195-224.

LORAUX 1982 = LORAUX (N.), « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes : de la gloire du héros à l'idée de la cité », in GNOLI et VERNANT 1982, p. 27-43.

LORAUX 1981 = LORAUX (N.), « Le lit, la guerre », *L'Homme* XXI.1 (janv.-mars 1981), p. 37-67.

LSAM = SOKOLOWSKI (I.), *Lois sacrées d'Asie Mineure*, Paris, 1955.

LSCG = SOKOLOWSKI (I.), *Lois sacrées des cités grecques*, Paris, 1969.

LSS = SOKOLOWSKI (I.), *Lois sacrées des cités grecques. Supplément*, Paris, 1962.

LUCE 2008 = LUCE (J.-M.), « Quelques jalons pour une histoire du chien en Grèce antique », *Pallas* 76 (2008), p. 261-293.

LULLIES 1946-1947 = LULLIES (R.), « Attisch-Schwarzfigurige Keramik aus dem Kerameikos », *JDAI* 61/62 (1946-1947), p. 55-75.

MARRA et ORRU 1991 = MARRA (R.) et ORRU (M.), « Social images of suicide », *Br. J. Sociol.* 42.2 (juin 1991), p. 273-288.

MARTIN 1998² = MARTIN (R.), (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris.

MASSON 1972 = MASSON (O.), « Les noms des esclaves dans la Grèce antique », in *Actes du colloque 1971 sur l'esclavage* (Besançon, 10-11 mai 1971), Paris, p. 9-21.

MATTEI 2001³ = MATTEI (J.-F.), *Pythagore et les Pythagoriciens*, Paris.

MAUDUIT 1992 = MAUDUIT (Ch.), « Bain et libations : à propos de deux emplois de loutrā dans l'*Electre* de Sophocle », in GINOUVES (R.), GUIMIER-SORBETS (A.-M.), JOUANNA (J.) et VILLARD (L.), (éds), *L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec*, Actes du colloque organisé à Paris par le CNRS et la Fondation Singer-Polignac (25-27 novembre 1992), *BCH* suppl. 28 (1994), p. 131-146.

MAZARAKIS-AINIAN 2010 = MAZARAKIS-AINIAN (A.), « Tombes d'enfants à l'intérieur des habitats au début de l'Age du Fer dans le monde grec », in GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2010, p. 67-95.

McKECHNIE 1995 = McKECHNIE (P.), « Diodorus Siculus and Hephaestion's Pyre », *CQ* (New Series) 45.2 (1995), p. 418-432.

McLEAN 2002 = McLEAN (B.H.), *An introduction to Greek epigraphy of the Hellenistic and Roman periods from Alexander the Great down to the reign of Constantine, 323 B.C.-A.D. 337*, Ann Arbor, 2002.

McNIVEN 2000 = McNIVEN (T.J.), « Behaving like an other : telltale gestures in Athenian vase painting », in COHEN 2000, p. 71-97.

MELLINK 1979 = MELLINK (M.J.), « Fouilles d'Elmali, en Lycie du Nord (Turquie). Découvertes préhistoriques et tombes à fresques, communication du 29 juin 1979 », *CRAI* 123.3 (1979), p. 476-496.

MELLINK 1974 = MELLINK (M.J.), « Excavations at Karatas-Semayük and Elmali, Lycia, 1973 », *AJA* 78.4 (octobre 1974), p. 351-359.

MELLINK 1971 = MELLINK (M.J.), « Excavations at Karatas-Semayük and Elmali, Lycia, 1970 », *AJA* 75.4 (juillet 1971), p. 245-255.

MELLINK et LAWRENCE ANGEL 1973 = MELLINK (M.J.) et LAWRENCE ANGEL (J.), « Excavations at Karatas-Semayük and Elmali, Lycia, 1972 », *AJA* 77.3 (juillet 1973), p. 293-307.

MENDEL 1914 = MENDEL (G.), *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines (Musées impériaux ottomans)*, T. III, Constantinople.

MERKELBACH et STAUBER 1998 = MERKELBACH (R.) et STAUBER (J.), *Steinsepigramme aus dem Griechischen Osten*, Band I, Stuttgart-Leipzig.

METZGER 1975 = METZGER (H.), « Ekphora, convoi funèbre et cortège de dignitaires en Grèce et à la périphérie du monde grec », *RA* 1975.2, p. 209-220.

MICHALAKI-KOLLIA 2010 = MICHALAKI-KOLLIA (M.), « Un ensemble exceptionnel d'enchytrismes de nouveau-nés, de fœtus et de nourrissons découvert dans l'île d'Astypalée, en Grèce : cimetière de bébés ou sanctuaire ? (Première approche) », in GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2010, p. 161-205.

MICHEL 1907 = MICHEL (Ch.), s.v. « Plémochos », in *DA* IV/1, p. 509-510.

MILLER 1993 = MILLER (S.G.), *Tomb of Lyson and Kallikles : a painted Macedonian tomb*, Mayence.

MILONA 2008 = MILONA (M.), (dir.), *Encyclopédie gourmande. Grèce : recettes, terroirs, spécialités*, Toulouse (trad. de l'allemand par C. Debard et al., éd. allemande : 2004/2007).

MOHEN 1995 = MOHEN (J.-P.), *Les rites de l'au-delà*, Paris.

MOORE 1968 = MOORE (M.B.), « Horses by Exekias », *AJA* 72.4 (octobre 1968), p. 357-368.

MORANT 1999 = MORANT (M.-J.), « Mains levées, mains supines, à propos d'une base funéraire de Kadyanda (Lycie) », *Ktèma* 24 (1999).

MOREAU 2003 = MOREAU (A.), « Deuil officiel et deuil privé dans la tragédie. L'*Orestie*, les deux *Electre*, *Antigone* », in DASEN et PIERART 2005, p. 147-175.

MORGAN 2008 = MORGAN (C.), « Vergina (anc. Aigai) », *Chroniques des fouilles en ligne (BCH-BSA)*, notice 491
- publication en ligne : <http://chronique.efa.gr/index.php/fiches/voir/491/>

MORGAN 2007 = MORGAN (J.E.), « Space and the notion of final frontier. Searching for ritual boundaries in the Classical Athenian home », *Kernos* 20 (2007), p. 113-129.

MORIZOT 2011 = MORIZOT (Y.), « Sépultures et pratiques funéraires aux époques classique et hellénistique », in DESCAMPS-LEQUIME 2011, p. 512-513.

MORIZOT 2008 = MORIZOT (Y.), « Choisir et ne pas choisir l'eau dans le contexte funéraire aristocratique de la Macédoine antique », in GUIMIER-SORBETS (A.-M.), (dir.), *L'eau. Enjeux, usages et représentations*, Paris, 2008.

MORRIS 1992 = MORRIS (I.), *Death-ritual and social structure in Classical antiquity*, Cambridge.

MOSSE 1992 = MOSSE (C.), *Dictionnaire de la civilisation grecque*, Bruxelles.

MOULINIER 1952 = MOULINIER (L.), *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs, d'Homère à Aristote*, Paris.

MUSGRAVE et al. 1984 = MUSGRAVE (J.H.), NEAVE (R.A.) et PRAG (A.J.), « The Skull from Tomb II at Vergina : King Philip II of Macedon », *JHS* 104 (1984), p. 60-78.

MYSTAKIDOU et al. 2005 = MYSTAKIDOU (K.), PARPA (E.), TSILIKA (E.), KATSOUDA (E.) et VLAHOS (L.), « The evolution of euthanasia and its perceptions in Greek culture and civilisation », *Perspect. Biol. Med.* 48.1 (2005), p. 95-104.

NAKAYAMA 1982 = NAKAYAMA (N.), *Untersuchungen der auf weissgrundigen Lekythen dargestellten Grabmäler*, Fribourg-en-Brisgau.

NEILS 2008 = NEILS (J.), « Adonia to Thesmophoria : women and Athenian festivals », in KALTSAS et SHAPIRO 2008, p. 242-249.

NEUMANN 1965 = NEUMANN (G.), *Gesten und Gebaerden in der griechischen Kunst*, Berlin.

NILSSON 1964 = NILSSON (M.P.), *A history of Greek religion*, New York (trad. du suédois par F.J. Fielden), (1^{ère} éd. 1925).

NOEL 1999 = NOEL (D.), « Les Anthestéries et le vin », *Kernos* 12 (1999), p. 125-152.

OAKLEY 2008 (1) = OAKLEY (J.), « Some thoughts about the study of iconography », in SEIFERT (M.), (ed.), *Komplexe Bilder*, HASB 5 (2008), p. 13-27.

OAKLEY 2008 (2) = OAKLEY (J.), « Women in Athenian ritual and funerary art », in KALTSAS et SHAPIRO 2008, p. 334-341.

OAKLEY 2004 = OAKLEY (J.H.), *Picturing death in Classical Athens : the evidence of the white lekythoi*, Cambridge.

OAKLEY 2003 = OAKLEY (J.H.), « Death and the child », in OAKLEY et NEILS 2003, p. 162-194.

OAKLEY 2000 = OAKLEY (J.), « Some 'other' members of the Athenian household : maids and their mistresses in fifth-century Athenian art », in COHEN 2000, p. 227-247.

OAKLEY et NEILS 2003 = OAKLEY (J.H.), NEILS (J.), (eds), *Coming of age in ancient Greece. Images of childhood from the Classical past*, New Haven.

ONIAN 1999 = ONIAN (R.B.), *Origines de la pensée européenne*, Paris (trad. de l'anglais par B. Cassin, A. Debru et M. Narcy).

O'SULLIVAN 2009 = O'SULLIVAN (L.), *The regime of Demetrius of Phalerum in Athens, 317-307 BCE. A philosopher in politics*, Leyde – Boston, 2009.

OZBEK 2008 = OZBEK (O.), (ed.), *Funeral rites, rituals and ceremonies from prehistory to antiquity*. Proceedings of the international workshop 'Troas and its neighbours' (Çanakkale-Ören, 2-6 octobre 2006), IFEA-Istanbul.

PAILLER 1995 = PAILLER (J.-M.), *Bacchus. Figures et pouvoirs*, Paris.

PAPAGEORGOPOULOU et al. 2009 = PAPAGEORGOPOULOU (Ch.), XIROTIRIS (N.I.), ITEN (P.X.), BAUMGARTNER (M.R.), SCHMID (M.) et RUHLI (F.), « Indications of embalming in Roman Greece by physical, chemical and histological analysis », *Journal of Archaeological Science* 36 (2009), p. 35-42.

PAPAIKONOMOU 2008 = PAPAIKONOMOU (I.D.), « Enfance et identité sexuée dans les cités grecques », in GUSI, MURIEL et OLARIA 2008, p. 683-710.

PAPAIKONOMOU 2006 = PAPAIKONOMOU (I.D.), « L'interprétation des 'jouets' trouvés dans les tombes d'Abdère », in GUIMIER-SORBETS, HATZOPOULOS et MORIZOT 2006, p. 239-249.

PAPAPOSTOULOU 1993 = PAPAPOSTOULOU (J.A.), *Achaean grave stelai*, Athènes (notes épigraphiques par A. Rizakis).

PARKE 1977 = PARKE (H.W.), *Festivals of the Athenians*, Londres.

PARKER 1983 = PARKER (R.), *Miasma : pollution and purification in early Greek religion*, Oxford.

PASINLI 1989 = PASINLI (A.), *Les musées archéologiques d'Istanbul*, Istanbul.

PETIT 2006 = PETIT (Th.), « Œdipe et le chérubin », *Kernos* 19 (2006), p. 319-342.

PFUHL 1979 = PFUHL (E.), *Masterpieces of Greek drawing and painting*, New York (trad. de l'allemand par J.D. Beazley).

PFUHL 1969 = PFUHL (E.), *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Rome.

PFUHL et MOBIUS 1977-1979 = PFUHL (E.) et MOBIUS (H.), *Die ostgriechischen Grabreliefs*, I-II, Mayence.

POLIGNAC 2007 = DE POLIGNAC (F.), « Sexe et genre dans les rites funéraires grecs : quelques aperçus », in BARAY (L.), BRUN (P.) et TESTART (A.), (éds), *Pratiques funéraires et sociétés. Nouvelles approches en archéologie et en anthropologie sociale*, Actes du colloque de Sens (12-14 juin 2003), Dijon, p. 351-358.

POLIGNAC 2005 = DE POLIGNAC (F.), « Perspectives et limites de l'analyse de l'incinération dans le monde grec », *Ktèma* 30 (2005), p. 173-181.

POLINSKAYA 2002 = POLINSKAYA (I.), « A new inscribed funerary monument from Aigina », *Hesperia* 71 (2002), p. 399-413.

POLLITT 1986 = POLLITT (J.J.), *Art in the Hellenistic age*, Cambridge.

POMEROY 1997 = POMEROY (S.), *Families in Classical and Hellenistic Greece : representations and realities*, Oxford.

POMEROY 1994 = POMEROY (S.), *Goddesses, whores, wives and slaves. Women in Classical antiquity*, Londres (1^{ère} éd. 1975, New York).

PONTRANDOLFO et al. 1988 = PONTRANDOLFO (A.), PRISCO (G.), MUGIONE (E.) et LAFAGE (F.), « *Semata e naiskoi* nella ceramica italiota », in *AION(arch)* X (1988), p. 181-200.

PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992 = PONTRANDOLFO (A.) et ROUVERET (A.), *Tombe dipinte di Paestum*, Modène.

PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004² = PONTRANDOLFO (A.), ROUVERET (A.) et CIPRIANI (M.), *Les tombes peintes de Paestum*, Salerne.

POPLIN 1995 = POPLIN (F.), « L'homme et l'animal dans le bûcher de Patrocle (Iliade XXIII) », *Anthropozoologica* 21 (1995), p. 253-265.

POTTIER 1883 = POTTIER (E.), *Etude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, Paris.

POTTIER 1877 = POTTIER (E.), s.v. « Lecythus », in *DA* III/2, p. 1023-1025.

POTTIER et REINACH 1882 = POTTIER (E.) et REINACH (S.), « Fouilles dans la nécropole de Myrina », *BCH* 6 (1882), p. 388-433.

POUILLOUX 1954 = POUILLOUX (J.), *Recherche sur l'histoire et les cultes de Thasos. I-De la fondation de la cité à 196 avant J.-C.*, Paris.

POUZADOUX 2007-2008 = POUZADOUX (C.), « De la banalisation à la re-sémantisation », *Cahier des thèmes transversaux ArScAn/ Thème IV – De la banalisation à la re-sémantisation* IX (2009), p. 97-103.

QUEYREL 2005 = QUEYREL (F.), *L'autel de Pergame*, Paris.

RASMUSSEN et SPIVEY 1991 = RASMUSSEN (T.) et SPIVEY (N.), (eds), *Looking at Greek vases*, Cambridge.

RECHT 2006 = RECHT (R.), *A quoi sert l'histoire de l'art ?*, Paris (entretien mené par C. Barbillon).

REEDER 1995 = REEDER (E.D.), (ed.), *Pandora. Women in Classical Greece*, Princeton.

REHM 1994 = REHM (R.), *Marriage to death : the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton.

REILLY 1997 = REILLY (J.), « Naked and the limbless, learning about the feminine body in ancient Athens », in KOLOSKI-OSTROW (A.O.) et LYONS (C.L.), (eds), *Naked truths. Women, sexuality, and gender in Classical art and archaeology*, Londres – New York, p. 154-173.

REILLY 1989 = REILLY (J.), « Many brides : mistress and maid on Athenian lekythoi », *Hesperia* 58 (1989), p. 411-444.

REINACH 1912 = REINACH (S.), *Répertoire de reliefs grecs et romains*, T. II, Paris.

RICHER 2012 = RICHER (N.), *La religion des Spartiates. Croyances et cultes dans l'Antiquité*, Paris.

RICHER 1994 = RICHER (N.), « Aspect des funérailles à Sparte », *CCG* 5 (1994), p. 51-96.

ROBERT 1936 = ROBERT (L.), *Collection Froehner : I. inscriptions grecques*, Paris.

ROBERTSON 1959 = ROBERTSON (M.), *La peinture grecque*, Genève.

ROHDE 1987⁸ = ROHDE (E.), *Psyche : the cult of souls and belief in immortality among the Greeks*, Chicago (trad. de l'allemand par W. B. Hillis).

ROLLEY 1999 = ROLLEY (C.), *La sculpture grecque. 2 : La période classique*, Paris.

ROLLEY 1994 = ROLLEY (C.), *La sculpture grecque. 1 : Des origines au milieu du V^e s.*, Paris.

ROMILLY 1990 = DE ROMILLY (J.), *La construction de la vérité chez Thucydide*, Paris.

ROUGEMONT 1977 = ROUGEMONT (G.), *Corpus des inscriptions de Delphes. I : Lois sacrées et règlements religieux*, Paris.

ROUVERET 2011 = ROUVERET (A.), *Image et rituel dans la peinture funéraire de Poseidonia-Paestum au IV^e siècle av. J.-C.*, Pékin.

ROUVERET 1998 = ROUVERET (A.), (éd.), *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, Actes de la table ronde organisée par l'EFR (Rome, 18 février 1994), coll. EFR 244 (1998).

ROUVERET 1975 = ROUVERET (A.), « L'organisation spatiale des tombes de Paestum », *MEFRA* 87.2 (1975), p. 595-652.

ROUVERET 1974 = ROUVERET (A.), « La Tombe du Plongeur et les fresques étrusques : témoignages sur la peinture grecque », *RA* 1974.1, p. 15-32.

RUDHART 1992² = RUDHART (J.), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce ancienne*, Genève.

RUHFEL 1984 = RUHFEL (H.), *Das Kind in der griechischen Kunst*, Mayence.

RUPP 1980 = RUPP (D.), « Altars as funerary monuments on Attic white lekythoi », *AJA* 84.4 (octobre 1980), p. 524-527.

SABETAI 2009 = SABETAI (V.), « Marker vase or burnt offering ? The clay loutrophoros in context », in TSINGARIDA 2009, p. 291-306.

SAGLIO 1877 = SAGLIO (E.), s.v. « Adonis », in *DA* I/1, p. 72-75.

SAGLIO 1877 (1) = SAGLIO (E.), s.v. « Agrionia », in *DA* I/1, p. 167.

SAGLIO 1877 (2) = SAGLIO (E.), s.v. « Aryballos », in *DA* I/1, p. 453-454.

SARTRE 1995 = SARTRE (M.), *L'Asie Mineure et l'Anatolie d'Alexandre à Dioclétien (IV^e s. avt – III^e s. ap.)*, Paris.

SAUNDERS 1996 = SAUNDERS (T.J.), « Plato on the treatment of heretics », in FOXHALL et LEWIS 1996, p. 91-100.

SCHILARDI 1984 = SCHILARDI (D.U.), « Representations of free-standing sarcophagi on Attic white-ground lekythoi », in BRIJDER 1984, p. 264-270.

SCHMIDT 1991 = SCHMIDT (S.), *Hellenistische Grabreliefs*, Vienne.

SCHMITT-PANTEL 1982 = SCHMITT-PANTEL (P.), « Evergétisme et mémoire du mort », in GNOLI et VERNANT 1982, p. 177-188.

SCHNAPP-GOURBEILLON 1982 = SCHNAPP-GOURBEILLON (A.), « Les funérailles de Patrocle », in GNOLI et VERNANT 1982, p. 77-88.

SCHULZE 1998 = SCHULZE (H.), *Ammen und Pädagogen*, Mayence.

SCHUTTER 1989 = DE SCHUTTER (X.), « Rituel funéraire et coût des obsèques en Grèce à l'époque classique », *Kernos* 2 (1989), p. 53-66.

SCHWEYER 2002 = SCHWEYER (A.-V.), *Les Lyciens et la mort, Varia Anatolica 14*, Paris.

SEBILLOTTE 1997 = SEBILLOTTE (V.), « Les Labyades : une phratrie à Delphes ? », *CCG* 8 (1997), p. 39-49.

SERAIDARI 2005 = SERAIDARI (K.), « Mourir et renaître en Grèce : quand les femmes cuisinent les *kolliva* », *Terrain (revue d'ethnologie de l'Europe)* n° 45 (2005), p. 153-166
– publication en ligne : <http://terrain.revues.org/3626>

SEVE 2000 = SEVE (M.), *Le guide de l'épigraphiste*, Paris.

SHAPIRO 2000 = SHAPIRO (H.A.), « Modest athletes and liberated women : Etruscans on Attic black-figure vases », in COHEN 2000, p. 313-337.

SHAPIRO 1991 = SHAPIRO (H.A.), « The iconography of mourning in Athenian art », *AJA* 95.4 (1991), p. 629-656.

SHEEDY 1990 = SHEEDY (K.A.), « A prothesis scene from the Analatos Painter », *AM* 105 (1990), p. 117-151.

SIMMS 1998 = SIMMS (R.R.), « Mourning and community at the Athenian Adonia », *CJ* 93.2 (1998), p. 121-141.

SMITH 1996 = SMITH (R.R.R.), *La Sculpture hellénistique*, Paris (trad. de l'anglais par A. et M. Duprat).

SMITH 1976² = SMITH (H.R.W.), *Funerary symbolism in Apulian vase-painting*, Berkeley – Los Angeles – Londres.

SOURVINOU-INWOOD 1995 = SOURVINOU-INWOOD (Ch.), *Reading Greek death to the end of the Classical period*, Oxford.

SOURVINOU-INWOOD 1986 = SOURVINOU-INWOOD (Ch.), s.v. « Charon », in *LIMC III/1*, p. 210-225.

SPIVEY 1991 = SPIVEY (N.), « Greek vases in Etruria », in RASMUSSEN et SPIVEY 1991, p. 131-150.

STAGER 2005 = STAGER (J.M.S.), « 'Let no one wonder at this image'. A Phoenician funerary stele in Athens », *Hesperia* 74 (2005), p. 427-449.

STAMPOLIDIS et PARLAMA 2000 = STAMPOLIDIS (N.) et PARLAMA (L.), *Athens : the city beneath the city*, Athènes.

STEARS 2001 = STEARS (K.), « Spinning women : iconography and status in Athenian funerary sculpture », in HOFFMANN 2001, p. 107-114.

STEINHAEUER 2001 = STEINHAEUER (G.), *The archaeological museum of Piraeus*, Athènes – publication en ligne :
<http://www.latsis-foundation.org/megazine/publish/ebook.php?book=38&preloader=1>

STEINHAEUER 1998 = STEINHAEUER (G.), *Τα μνημεία και το αρχαιολογικό μουσείο του Πειραιά*, Athènes.

STENGEL 1908 = STENGEL (P.), « ΝΕΚΥΣΙΑ », *Hermes* 43.4 (1908), p. 645-648.

STEVENS 1991 = STEVENS (S.T.), « Charon's obol and the other coins in ancient funerary practice », *Phoenix* 45 (1991), p. 215-229.

STRUBBE 1997² = STRUBBE (J.H.M.), « Cursed be he that moves my bones », in FARAONE (Ch.A.) et OBBINK (D.), (eds), *Magika hiera. Ancient Greek magic and religion*, Oxford, p. 33-59.

SVENBRO 1988 = SVENBRO (J.), « L'épithaphe de Mnésithéos : sur la lecture de l'inscription funéraire », in *AION(arch)* X (1988), p. 63-71.

TODISCO 2006 = TODISCO (L.), *Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Rome.

TOUCHAIS 1985 = TOUCHAIS (G.), « Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1984 », *BCH* 109.2 (1985), p. 759-862.

TRENDALL 1989 = TRENDALL (A.D.), *Red figure vases of south Italy and Sicily*, Londres.

TRENDALL et WEBSTER 1971 = TRENDALL (A.D.) et WEBSTER (Th.B.L.), *Illustrations of Greek drama*, Londres.

TRICOCHÉ 2009 = TRICOCHÉ (A.), *L'eau dans les espaces et les pratiques funéraires d'Alexandrie aux époques grecque et romaine : IV^e siècle av. J.-C. – III^e siècle ap. J.-C.*, Oxford.

TSIMBIDOU-AVLONITI 2007 = TSIMBIDOU-AVLONITI (M.), « Les peintures funéraires d'Aghios Athanassios », in DESCAMPS-LEQUIME 2007, p. 57-67.

TSIMBIDOU-AVLONITI 2005 = TSIMBIDOU-AVLONITI (M.), *Μακεδονικοί τάφοι στον Φοίνικα και στον Αγιο Αθανάσιο Θεσσαλονίκης*, Athènes.

TSIMBIDOU-AVLONITI 2002 = TSIMBIDOU-AVLONITI (M.), « Revealing a painted Macedonian tomb near Thessaloniki », in PONTRANDOLFO (A.), (ed.), *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, Atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Mario Napoli (Salerno-Paestum, 21-23 novembre 1996), Paestum, p. 37-42.

TSINGARIDA 2009 = TSINGARIDA (A.), (ed.), *Shapes and uses of the Greek vases (7th-4th centuries B.C.)*, Proceedings of the symposium held at the Université libre de Bruxelles (27-29 April 2006), *Etudes d'archéologie classique* 3 (2009), Bruxelles.

TZIFOPOULOS 2011 = TZIFOPOULOS (I.), « De vie à trépas : cultes initiatiques et rituels funéraires » (catalogue – notice 329 par E.-B. Tsigarida, notice 332 par K. Rhomiopoulou et notice 348 par M. Lilimpaki-Akamati), in DESCAMPS-LEQUIME 2011, p. 516-555.

VAN GENNEP 1991 = VAN GENNEP (A.), *Les rites de passage*, Paris (1^{ère} éd. 1909).

VANCE WATROUS 1991 = VANCE WATROUS (L.), « Origin and iconography of the late Minoan painted larnax », *Hesperia* 60.3 (juillet-septembre 1991), p. 285-307.

VERMEULE 1972 = VERMEULE (C.), « Greek funerary animals, 450-300 B.C. », *AJA* 76 (1972), p. 49-59.

VERMEULE 1979 = VERMEULE (E.D.T.), *Aspects of death in early Greek art and poetry*, Los Angeles.

VERMEULE 1965 = VERMEULE (E.D.T.), « Painted Mycenaean larnakes », *JHS* 85 (1965), p. 123-148.

VERNANT 2007³ = VERNANT (J.-P.), *L'individu, la mort, l'amour*, Paris.

VERNANT 1982 = VERNANT (J.-P.), « La belle mort et le cadavre outragé », in GNOLI et VERNANT 1982, p. 45-76.

VERNANT et VIDAL-NAQUET 1992 = VERNANT (J.-P.) et VIDAL-NAQUET (P.), *La Grèce ancienne. T. 3 : Rites de passage et transgressions*, Paris.

VOKOTOPOULOU 1990 = VOKOTOPOULOU (I.), *Οἱ ταφικοί τύμβοι της Αινείας*, Athènes.

WEICKER 1902 = WEICKER (G.), *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst : ein mythologisch-archaeologische Untersuchung*, Leipzig.

WEILL 1966 = WEILL (N.), « Adôniazousai ou Les femmes sur le toit », *BCH* 90.2 (1966), p. 664-698.

WHITEHEAD 1993 = WHITEHEAD (D.), « Two notes on Greek suicide », *CQ* (New Series) 43.2 (1993), p. 501-502.

WHITLEY 1994 = WHITLEY (J.), « The monuments that stood before Marathon : tomb cult and hero cult in archaic Attica », *AJA* 98.2 (1994), p. 213-230.

WILLIAMS 1999² = WILLIAMS (D.), *Greek vases*, Londres.

WONDER 2002 = WONDER (J.W.), « What happened to the Greeks in Lucanian-occupied Paestum ? Multiculturalism in Southern Italy », *Phoenix* 56.1 (spring-summer, 2002), p. 40-55.

WOYSCH-MEAUTIS 1982 = WOYSCH-MEAUTIS (D.), *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs*, Lausanne.

WUILLEUMIER 1968 = WUILLEUMIER (P.), *Tarente : des origines à la conquête romaine*, Paris.

XAGORARI-GLEISSNER 2007 = XAGORARI-GLEISSNER (M.), « Das kleine Mädchen und der alte Mann. Die Erbtöchter auf attischen Grabreliefs », *AK* 50 (2007), p. 51-57.

YAVIS 1949 = YAVIS (C.G.), *Greek altars : origins and typology*, Saint Louis.

ZANKER 1992 = ZANKER (P.), « The Hellenistic grave stelai from Smyrna : identity and self-image in the polis », in BULLOCH (A.), GRUEN (E.S.), LONG (A.A.) et STEWART (A.), (eds), *Images and ideologies: self-definition in the Hellenistic world*, Berkeley, p. 212-230.

Sites internet principaux

www.beazley.ox.ac.uk

<http://cartelfr.louvre.fr>

<http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp>

www.lib.berkeley.edu/ARTH/lannee.html

www.metmuseum.org

www.perseus.tufts.edu

www.latsis-foundation.org

LISTE DES NOMS COMPLETS D'AUTEURS ET D'ÉDITEURS

Les noms suivis d'une étoile (*) impliquent plusieurs entrées pour la même personne.

Sources antiques

A

Antiphon
Apulée
Aristophane
Aristote
Arrien

C

Cicéron

D

Démosthène
Diodore de Sicile

E

Elie
Eschine
Eschyle
Euripide

H

Héraclide Lembos (H. Lembus)
Hérodote
Hésiode
Homère
Hypéride

I

Isée

L

Lucien de Samosate (Lucianus Samosatensis)
Lycurgue
Lysias

M

Ménandre

O

Ovide

P

Pausanias
Pindare
Platon
Pline
Plutarque
Pollux
Polybe

Q

Quinte-Curce

S

Sophocle
Souda (La)
Strabon

T

Thucydide

X

Xénophon

Sources contemporaines

A

Adam-Véléní Polyxéni
Adler A
Ahlberg-Cornell Gudrun
Akamatis Ioannis
Allen Danielle S.
Amer Ghaleb
Andronikos Manolis
Annequin Colette
Arvanitopoulos Apostolos Sotiriou
Augé Christian
Avagliano Giovanni
Avezou Charles

B

Baechler Jean
Baills-Talbi Nathalie
Baldassarre Ida
Baray Luc
Barbet Alix
Barr-Sharrar Beryl
Baumgartner Markus R.
Bazant Jan
Beaumont Lesley A.
Beazley John Davidson
Béguin Daniel
Bérard Christian
Bergemann Johannes
Bertocchi Fernanda Tinè
Besques Simone
Bethe Erich
Bettini Maurizio
Blümel Carl

Boardman John
Bodiou Lydie
Boëldieu-Trévet Jeannine
Bonnechère Pierre
Bonner Robert Johnson
Bouvier David
Boyancé Pierre
Brécoulaki Hariclia
Bresson Alain
Brijder Herman A. G.
Brisson Luc
Brommer Frank
Bruit Zaidman Louise
Brun Patrice
Bruneau Philippe
Brunet Michèle
Bugnon Sophie
Bulloch Anthony
Burkert Walter
Burn Lucilla

C

Cahen Emile
Caillemer Exupère
Cantarella Eva
Carcopino Jérôme
Carlier Pierre
Carpenter Thomas H.
Carter Jane Burr
Cassimatis Hélène
Chailley Jacques
Charatzopoulou Katerina (Catherine)
Charlier Philippe

Chryssanthaki-Nagle Katerina

Cipriani Marina

Clairmont Christoph W.

Cohen Beth

Collignon Maxime

Corsano Marinella

Corsten Thomas

Couilloud Marie-Thérèse*

Couilloud Le Dinahet Marie-Thérèse*

Cremer Marielouise

D

D'Agostino Bruno

Daraki Maria

Daremborg Charles

Daresté Rodolphe

Dasen Véronique

Daumas Michèle

David Ephraïm

Davies Glenys

Debrunner Hall Margaretha

Decourt Jean-Claude

Delatte Armand

Delavaud-Roux Marie-Hélène

Demand Nancy

Demargne Pierre

Denoyelle Martine

Derderian Katharine

Descamps-Lequime Sophie

Despinis Aikaterini

Détienne Marcel

Deubner Ludwig

Diepolder Hans

Dilts (Mervin) R.

Dimou Elefthéria

Douglas Mary

Doumet Joseph E.

Drougou Stella

Du Boulay Juliet

Dubreuil Laurent

Durkheim Emile

E

Eck Bernard

Ekroth Gunnel

Empereur Jean-Yves

Etienne Roland

F

Fabricius Johanna

Fairbanks Arthur

Faklaris Panagiotis

Faraone Christopher Athanasious

Farnoux Alexandre

Faure Paul

Figueira Thomas J.

Foley Hélène

Foxhall Lin

Fraser Peter Marshall

Frei-Stolba Regula

Frère Dominique

Friis Johansen Kund

Frisone Flavia

Fustel de Coulanges Numa Denis

G

Garezou Maria-Xeni

Garland Robert

Garrison Elise P.

Gauthier Philippe

Gawlikowski Michel
 Georgoudi Stella
 Gernet Louis
 Gex Kristine
 Ginouvès René
 Girardot Jean-François
 Glotz Gustave
 Gnoli Gherardo
 Gondicas Daphné
 Graf Fritz
 Gras Michel
 Greco Pontrandolfo Angela*
 Grenier Albert
 Grévin Gilles
 Grimal Pierre
 Grinsell Leslie Valentine
 Grossman Janet Burnett
 Gruen Erich Stephen
 Guimier-Sorbets Anne-Marie
 Guimond Lucien
 Gusi (i Jener) Francesc
 Guthrie William Keith C.
 Guzzo Pier Giovanni

H

Hafner German
 Hägg Robin
 Hampe Roland
 Hartog François
 Hasselin Rous Isabelle
 Hatzopoulos Miltiade B.
 Haussoullier Bernard
 Helmis Andreas
 Herzog Rudolf
 Hiller Hilde

Hirsch-Dycsek Olga
 Hitzl Ingrid
 Hodgkinson Stephen
 Hoffmann Geneviève
 Hofstetter Eva
 Holst-Warhaft Gail
 Holtzmann Bernard
 Huber Sandrine
 Humphreys Sarah C.

I

Iakovidis Spyros E.
 Ignatiadou Despina
 Immerwahr Sara
 Iozzo Mario
 Iten Peter X.

J

Jacobsthal Paul
 Jacoby Felix
 Jannot Jean-René
 Jeammet Violaine
 Johnston Sarah Iles
 Jost Madeleine
 Jouan François
 Jouanna Jacques

K

Kaempf-Dimitriadou Sophia
 Kahil Lilly
 Kallintzi Konstantina
 Kaltsas Nikolaos
 Katsouda Emmanuela
 Kavoulaki Athena
 Keel Othmar

Kéi Nikolina

Knigge Ursula

Koch-Brinkmann Ulrike

Koeller Anne-Sophie

Koloski-Ostrow Ann Olga

Kottaridi Angeliki

Kubinska Jadwiga

Kunze-Götte Erika

Kurtz Donna Carol

L

Lacey Walter Kirkpatrick

Lafage Françoise

La Genière (de) Juliette

Laugier Ludovic

Lawler Lilian Beatrice

Lawrence Angel John

Leader Ruth E.

Le Bris Anne

Lécrivain Charles

Le Dinahet Marie-Thérèse*

Le Dinahet-Couilloud Marie-Thérèse*

Le Guen-Pollet Brigitte

Lenormant François

Lévy Edmond

Lewis Andrew D. E.

Lezzi-Hafter Adrienne

Lilimpaki-Akamati Maria

Linant de Bellefonds Pascale

Lissarrague François

Long Anthony Arthur

Lonsdale Steven H.

Loraux Nicole

Luce Jean-Marc

Lullies Reinhard

Lyons Claire L.

M

Marchegay Sophie

Marra Realino

Martin Roland

Martinez Jean-Luc

Masson Olivier

Mattéi Jean-François

Mauduit Christiane

Mayence Ferdinand

Mazarakis-Ainian Alexandre

McKechie Paul

McLean Bradley Hudson

McNiven Timothy John

Mehl Véronique

Mellink Machteld Johanna

Mendel Gustave

Merkelbach Reinhold

Metzger Henri

Michalaki-Kollia Maria

Michel Charles

Miller Stella G.

Milona Marianthi

Möbius Hans

Mohen Jean-Pierre

Moore Mary B.

Morant Marie-José

Moreau Alain

Morgan Catherine

Morgan Janett E.

Morizot Yvette

Moretti Jean-Charles

Morris Ian

Morris Sarah P.

Mossé Claude
Moulinier Louis
Mugione Eliana
Müller Christel
Muriel Susanna
Musgrave Jonathan H.
Mystakidou Kyriaki

N

Nakayama Norio
Neave Richard A.
Neils Jenifer
Nenna Marie-Dominique
Neumann Gerhard
Nikolaïdou-Patera Maria
Nilsson Martin Persson
Noel Daniel

O

Oakley John Howard
Obbink Dirk
Olaria (i Puyoles) Carme
Onians Richard Broxton
Orrù Marco
O'Sullivan Lara
Özbek Onur

P

Pailler Jean-Marie
Papageorgopoulou Christina
Papaikonomou Irini-Despina
Papapostolou John (Ioannes) A.
Parke Herbert William
Parker Robert
Parlama Liana

Parpa Efi
Pasinli Alpay
Pasquier Alain
Pelon Olivier
Petit Thierry
Pfuhl Ernst
Piérart Marcel
Polignac (de) François
Polinskaya Irene
Pollitt Jerome Jordan
Pomeroy Sarah B.
Pontrandolfo Angela*
Poplin François
Pottier Emile
Pouilloux Jean
Pouzadoux Claude
Prag A. John
Prisco Gabriella
Prost Francis

Q

Queyrel François

R

Rasmussen Tom
Recht Roland
Reeder Ellen Dryden
Rehm Rush
Reilly Joan
Reinach Salomon
Reinach Théodore
Rhomipoulou Katerina
Richer Nicolas
Rizakis Athanasios
Robert Louis

Robertson Martin
Rohde Erwin
Rolley Claude
Romilly (de) Jacqueline
Rönne Tullia
Rougemont Georges
Rouveret Agnès
Rudhart Jean
Rühfel Hilde
Rühli Frank
Rupp David

S

Sabetai Victoria
Saglio Eugène
Salles Jean-François
Sartre Maurice
Saunders Trevor J.
Schilardi Demetrius (Dimitri) Umberto
Schmid Martin
Schmidt Stefan
Schmitt Anne
Schmitt-Pantel Pauline
Schnapp André
Schnapp-Gourbeillon Annie
Schulze Harald
Schutter (de) Xavier
Schweyer Anne-Valérie
Sebillotte Violaine
Seif el-Din Merwatte
Seraïdari Katerina
Settis Salvatore
Sève Michel
Shapiro (Harvey) Alan
Sheedy Kenneth A.

Simms Ronda R.
Simon Erika
Smith Gertrude
Smith Henry Ron William
Smith Roland R. R.
Sokolowski Franciszek
Sourvinou-Inwood Christiane
Spivey Nigel
Stager Jennifer M. S.
Stampolidis Nicholas
Stauber Josef
Stears Karen
Steinhauer Giorgos (George)
Stengel Paul
Stevens Susan T.
Stewart Andrew
Strubbe Johan H. M.
Svenbro Jesper

T

Testart Alain
Todisco Luigi
Touchais Gilles
Trendall Arthur Dale
Tricoche Agnès
Tsigarida Elisabeth-Bettina
Tsilika Eleni
Tsimbidou-Avloniti Maria
Tsingarida Athena
Tzifopoulos Ioannis

V

Van Gennep Arnold
Vance Watrous Livingstone
Varalis Yannis

Vermeule Cornelius
Vermeule Emily D. Townsend
Vernant Jean-Pierre
Vidal-Naquet Pierre
Villard Laurence
Vlahos Lambros
Vokotopoulou Ioulia

W

Waltz Pierre
Webster Thomas Bertram Lonsdale
Weicker Georg
Weill Nicole
Whitehead David
Whitley James
Wilgaux Jérôme
Williams Dyfri
Wonder John W.
Woysch-Méautis Daphné
Wuilleumier Pierre

X

Xagorari-Gleissner Maria
Xirotiris Nikolaos I.

Y

Yavis Constantine George

Z

Zanker Paul

Ce travail aborde les rites et les monuments funéraires grecs au travers de toutes les sources iconographiques et écrites les plus pertinentes pour ce faire (vases, stèles, peintures, lois, épigrammes, littérature, etc.), datées avant tout des périodes classique et hellénistique. L'intérêt est de respecter le fonctionnement distinct de ces sources, pour ne pas que l'une constitue le faire-valoir ou la simple illustration de l'autre, et de dégager tous leurs apports. S'il s'agit avant tout d'un travail d'Histoire de l'art, fondé sur les sources qui servent notre propos, des exemples archéologiques supplémentaires émaillent également cette étude, de sorte à renforcer celle-ci, mais également à donner une meilleure vision au lecteur. Basée sur un système comparatif également, cette étude prend en compte la zone du monde grec antique répartie entre la Grèce propre, Macédoine comprise, l'Asie Mineure et, dans une moindre mesure, l'Italie du Sud. La thèse se divise en trois parties. La première se concentre avant tout sur les rites, du point de vue des vivants qui les pratiquent. La deuxième est orientée davantage sur la figure du défunt lui-même, ainsi que sur le monument qui marque sa sépulture. Enfin, la dernière partie consiste en une analyse des sources utilisées, de sorte à dégager leurs catégories d'apports et à voir si une certaine vision de la mort les sous-tend.

Mots-clefs : Grèce, Asie Mineure, Macédoine, rites funéraires, monuments funéraires, mort

The present work deals with the Greek funerary rites and monuments via the most relevant iconographic and written sources (vases, stelai, paintings, laws, epigrams, literature, etc.) dating back to the Classical and Hellenistic times. The interest here is to abide by the specific mode of functioning of each source so that one source should not be perceived merely as the sparring-partner of another, and so as to be able to fully appreciate whatever they are bound to convey. Even though we are first and foremost dealing with Art History, relying on the sources that are most likely to serve our purpose, the present essay is also strewn with additional archaeological examples purporting to reinforce its central thesis; it is intent also on presenting the reader with as accurate a vision as possible. Based on a comparative system, the present essay takes into account the area of the Greek world comprising Greece proper, including Macedonia, Asia Minor, and, to a lesser extent, Southern Italy. It divides into three main parts. The first part focuses above all on rites from the standpoint of the living people who perform them. The second part deals more specifically with the figure of the deceased as such, as well as with the monument marking his/her burial-place. The third part consists of an analysis of the sources so as to point out their categories of contributions while examining whether they might or might not be subsumed by a specific vision of death.

Key-words : Greece, Asia Minor, Macedonia, funerary rites, funerary monuments, death

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE-LA DÉFENSE

ECOLE DOCTORALE 395

« MILIEUX, CULTURES ET SOCIÉTÉS DU PASSÉ ET DU PRÉSENT »

Laboratoire « Archéologies et Sciences de l'Antiquité » (ArScAn)

UMR 7041 – Unité *Monde grec et systèmes d'information*

Thèse présentée par

Sophie BUGNON

en vue d'obtenir le grade de Docteur de Paris Ouest Nanterre-La Défense

Histoire et Archéologie des Mondes anciens

**« Apport de l'iconographie et des sources écrites à la connaissance
des rites et des monuments funéraires grecs des époques classique
et hellénistique »**

VOLUME II (PARTIE 1/2) : CATALOGUE ET ANNEXES

Dirigée par

Madame Anne-Marie GUIMIER-SORBETS

Madame Yvette MORIZOT

Soutenue le 11 décembre 2012

Devant un jury composé de :

Mme Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, Professeur, Université Paris Ouest Nanterre

M. Antoine HERMARY, Professeur, Université Aix-Marseille

M. François LISSARRAGUE, Directeur d'études, EHESS

Mme Yvette MORIZOT, Maître de conférences honoraire, Université Paris Ouest Nanterre

M. Dominique MULLIEZ, Professeur, Université de la Sorbonne-Paris IV

COMPOSITION DES NOMS DU CATALOGUE

1) **Thématiques** : Prothésis, Ekphora, Culte, etc.

2) **Techniques** :

- I = céramique (vases, pinakes)
- II = reliefs (stèles, sarcophages, reliefs divers)
- III = statuaire (grande et petite)
- IV = peinture (tombes, stèles et sarcophages)

3) **Numéros des figures et des planches**

ABREVIATIONS

av. J.-C. = avant Jésus-Christ

coll. = collection

D. = diamètre

ép. = épaisseur

et al. = et alii

fig. = figure

H. = hauteur

inv. = inventaire

l. = largeur

L. = longueur

m. = mètre

n. = note

n° = numéro

p. = page

pl. = planche

pr. = profondeur

s. = siècle

t. = tome

tot. = total(e)

vol. = volume

CORRESPONDANCES

BEAZLEY ARCHIVE – voir *www.beazley.ox.ac.uk*

Perseus Vase Catalog – voir *www.perseus.tufts.edu*

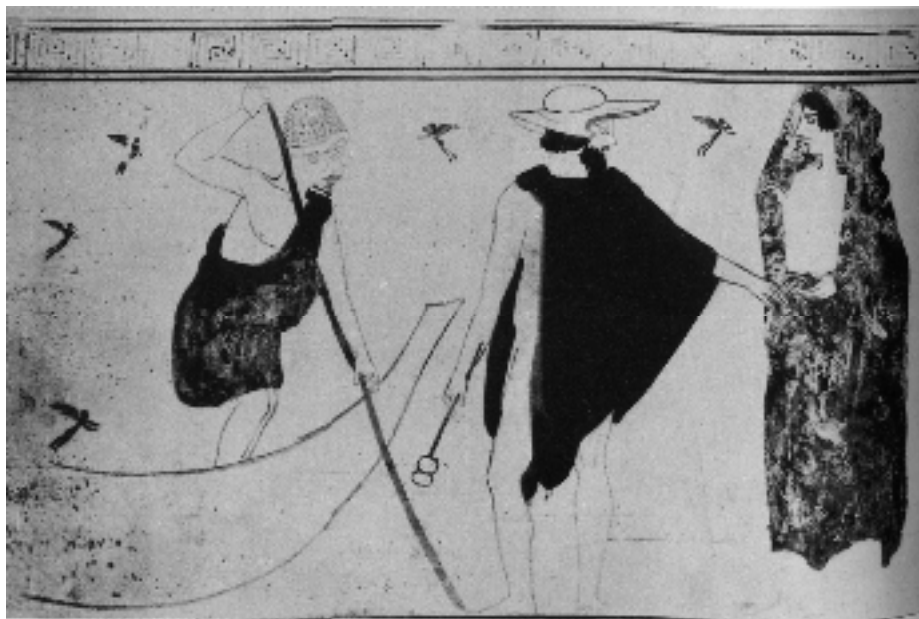
The Fitzwilliam Museum Online Catalogue – voir *www.fitzmuseum.cam.ac.uk*

Code Fiche	Après I-1
Type de scène	Charon, roseaux
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Marché de Bâle (autrefois Cologne, coll. privée)
Artiste(s)	Peintre du Roseau
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 239 m.
Datation	Dernier quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 275550; BEAZLEY 1963 ² : 1692.15bis; BEAZLEY 1971: 485; KURTZ 1975: p. 60, 62, 63, 221 (fig. 47.2)



d'après KURTZ 1975 (fig. 47.2)

Code Fiche	Après I-2
Type de scène	Charon, Hermès Psychopompe, eidola
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1926 (CC 1668)
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212341; BEAZLEY 1963 ² : 846.193; BEAZLEY 1971: 423; VERMEULE 1979: p. 8 (fig. 4 / chap. I); BERARD 1984: p. 101 (fig. 150); SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 212 (vol. III-2, fig. Charon I 5); SHAPIRO 1991: p. 649 (fig. 21); BOARDMAN 2000: p. 130 (fig. 255); OAKLEY 2004: p. 116 -117 (fig. 72)



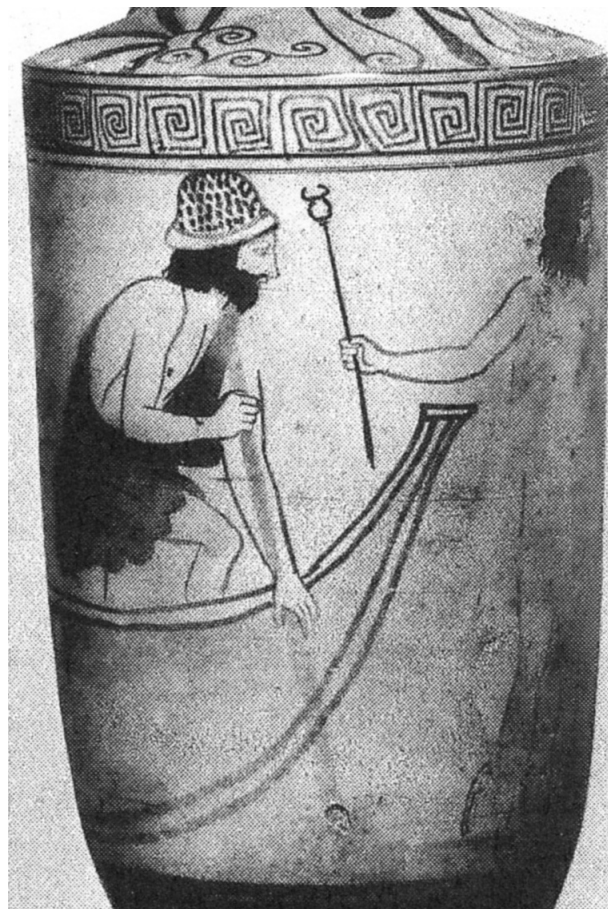
d'après BOARDMAN 2000 (fig. 255)

Code Fiche	Après I-3
Type de scène	Charon, corbeilles, roseaux
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. D 61
Artiste(s)	Attribué au Peintre du Roseau
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 293 m.
Datation	420-410 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217675; BEAZLEY 1963 ² : 1377.15; KURTZ 1975: p. 60, 62, 63, 221 (fig. 47.3ab); SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 215 (vol. III-2, fig. Charon I 37); BOARDMAN 2000: p. 132 (fig. 278)



Photographies personnelles

Code Fiche	Après I-4
Type de scène	Charon, Hermès Psychopompe
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum, n° inv. 21.88.17
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 316 m.
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212345; BEAZLEY 1963 ² : 846.197; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 213 (vol. III-2, fig. Charon I 7b)



d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 7b)

Code Fiche	Après I-5
Type de scène	Charon, roseaux
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Berlin, Staatliche Museen, n° inv. F 2681
Artiste(s)	Peintre des Triglyphes
Région de production	Athènes
Provenance	Attique
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 450-400 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217828; BEAZLEY 1963 ² : 1385.2; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 216 (vol. III-2, fig. Charon I 43); KOCH-BRINKMANN 1999: p. 38, 40, 41, 44, 56, 58 (fig. 122-125)



d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 43)

Code Fiche	Après I-6
Type de scène	Charon passeur, Hermès psychopompe, femme, enfant
Type de support	Amphore panathénaïque
Lieu de conservation	Leningrad, Hermitage, n° inv. 26691
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Inconnue
Provenance	Olbia
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	1ère moitié du IIIe s. av. J.-C.
Bibliographie	SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 216 (vol. III-2, fig. Charon I 45)



d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 45)

Code Fiche	Après I-7
Type de scène	Charon, eidola
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, n° inv. B 2663
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 23 m.
Datation	Fin du 2ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209341; CVA Karlsruhe: p. 36 (fig. 1, pl. 30 - B 2663); BEAZLEY 1963 ² : 756.63; SOURVINOU-INWOOD 1986 vol. III-1, p. 212 (vol. III-2, fig. Charon I 2)



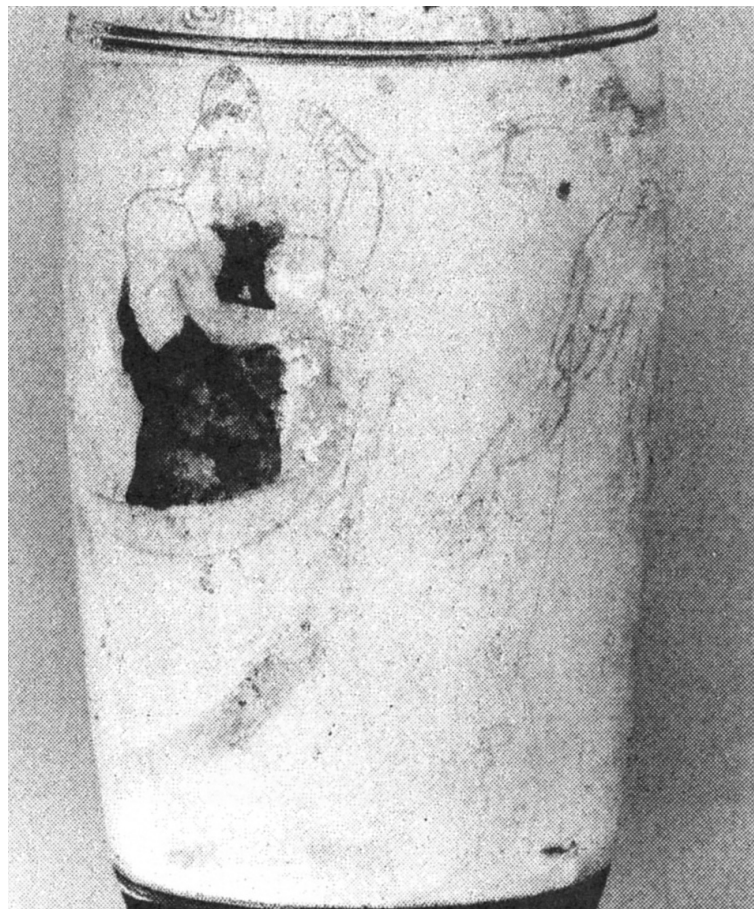
d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 2)

Code Fiche	Après I-8
Type de scène	Charon, eidola
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Oxford, Ashmolean Museum, n° inv. G 258 (V 547)
Artiste(s)	Peintre du Tymbos
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Fin du 2ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE : 209342; BEAZLEY 1963 ² : 756.64; KURTZ 1975 / p. 63, 83-note 4, 205 (fig. 23.2); SOURVINOU-INWOOD 1986 : vol. III-1, p. 212 (vol. III-2, fig. Charon I 3); D'AGOSTINO 1996 : p. 441 (fig. 1); BOARDMAN 2000 : p. 131 (fig. 259); OAKLEY 2004 : p. 113-114 (fig. 67)



d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 3)

Code Fiche	Après I-9
Type de scène	Charon passeur
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Oxford, Ashmolean Museum, n° inv. 1889.827 (V. 264)
Artiste(s)	Peintre de Munich 2335
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 214 (vol. III-2, fig. Charon I 19)



d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 19)

Code Fiche	Après I-10
Type de scène	Charon, roseaux
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Berlin, Staatliche Museen, n° inv. V.I. 3160
Artiste(s)	Peintre de Thanatos
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216370; BEAZLEY 1963 ² : 1229.29; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 213 (vol. III-2, fig. Charon I 11)



d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 11)

Code Fiche	Après I-11
Type de scène	Charon, femme, roseaux
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1759 (CC 1657)
Artiste(s)	Peintre du Roseau
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217661; BEAZLEY 1963 ² : 1376.1; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 215 (vol. III-2, fig. Charon I 33a); OAKLEY 2004: p. 119 (fig. 79)



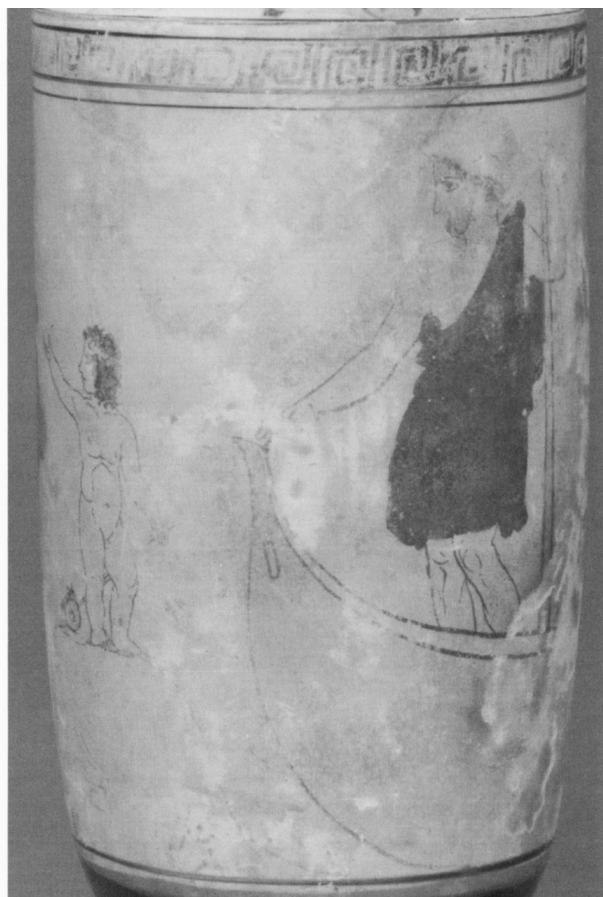
d'après OAKLEY 2004 (fig. 79)

Code Fiche	Après I-12
Type de scène	Charon, roseaux
Type de support	Lécythe à fond blanc, femme, aryballe, roseaux
Lieu de conservation	Providence (RI), Rhode Island School of Design, n° inv. 25.082
Artiste(s)	Peintre du Roseau
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Dernier quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217665; BEAZLEY 1963 ² : 1376.5; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 215 (vol. III-2, fig. Charon I 36)



d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 36)

Code Fiche	Après I-13
Type de scène	Charon passeur, femme, enfant, jouet
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum, n° inv. 09.221.44
Artiste(s)	Peintre de Munich 2335
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 215480; FAIRBANKS 1907: p. 15 (pl. IV, vol. VII); BEAZLEY 1963 ² : 1168.128; KURTZ 1975: p. xxi, 56 et s., 218 (fig. 42.1); SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 213 (vol. III-2, fig. Charon I 13); BOARDMAN 2000: p. 131 (fig. 282); CHRYSSANTHAKI-NAGLE 2001-2002: p.142 (fig. 2); OAKLEY 2003: p. 162 (cat. 115) ; OAKLEY 2004: p. 117 (fig. 75-76); PAPAICONOMOU 2006: p. 242 (fig. 3, pl. 34)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 75-76)

Code Fiche	Après I-14
Type de scène	Charon, monument, bandelettes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum, n° inv. 75.2.6 (GR 619)
Artiste(s)	Peintre du Carré
Région de production	Attique
Provenance	A proximité d'Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216485; BEAZLEY 1963 ² : 1237.17; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 214 (vol. III-2, fig. Charon I 27)



d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 27)

Code Fiche	Après I-15
Type de scène	Charon, corbeille, monument
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Varsovie, Musée National, n° inv. 142468 (autrefois M. Czartoryski 180)
Artiste(s)	Peintre du Carré
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Dernier quart du IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 7884; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 214-215 (vol. III-2, fig. Charon I 30)



d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 30)

Code Fiche	Après I-16
Type de scène	Charon, eidola
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. V.I. 3137
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,377 ; l. 0,05 m.
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 30251; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 213 (vol. III-2, fig. Charon I 9)



Photographies personnelles

Code Fiche	Après I-17
Type de scène	Charon, Hermès Psychopompe
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. F 2455
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	FAIRBANKS 1907: p. 12-13 (pl. III.1, vol. VII); BEAZLEY 1963 ² : 846.196; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 213 (vol. III-2, fig. Charon I 7a); KOCH-BRINKMANN 1999: p. 30, 58 (fig. 53-54); OAKLEY 2004: p. 116 (fig. 70-71)



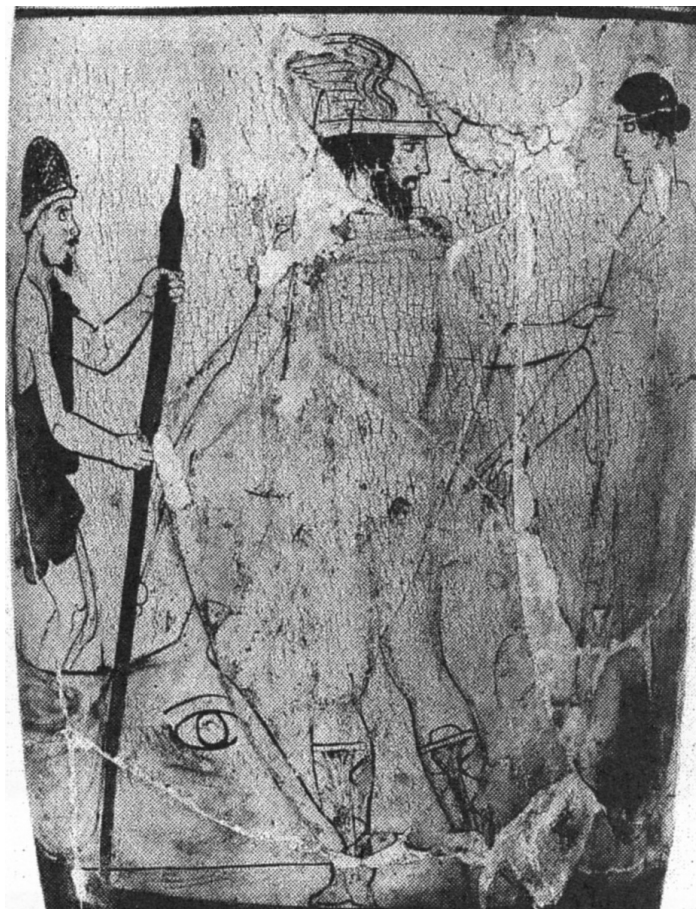
Photographie personnelle

Code Fiche	Après I-18
Type de scène	Charon, eidola
Type de support	Vase à figures noires
Lieu de conservation	Frankfort, Liebieghaus, n° inv. 560
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 500 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 4966 ; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 212 (vol. III-2, fig. Charon I 1)



d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 1)

Code Fiche	Après I-19
Type de scène	Charon, Hermès Psychopompe
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Munich, Antikensammlungen, n° inv. 2777 (J. 209)
Artiste(s)	Peintre de Thanatos
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216352; BEAZLEY 1963 ² : 1228.11; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 213 (vol. III-2, fig. Charon I 10); CARPENTER 1997: p. 46 (fig. 79); OAKLEY 2004: p. 125 (pl. IV.B.)



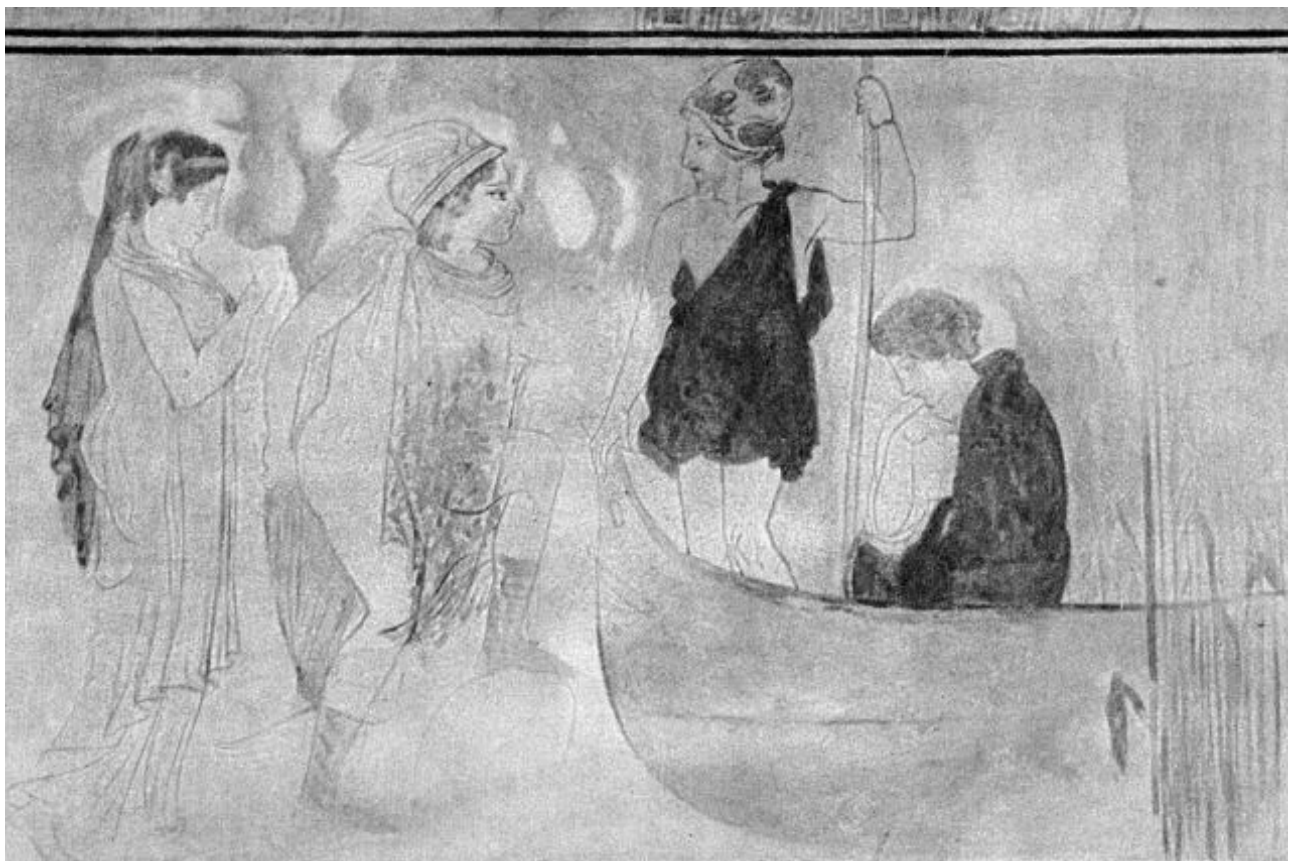
d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 10)

Code Fiche	Après I-20
Type de scène	Charon, Hermès Psychopompe
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Manchester, Université, n° inv. III 36
Artiste(s)	Peintre du Carré
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216470; BEAZLEY 1963 ² : 1237.2; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 214 (vol. III-2, fig. Charon I 24)



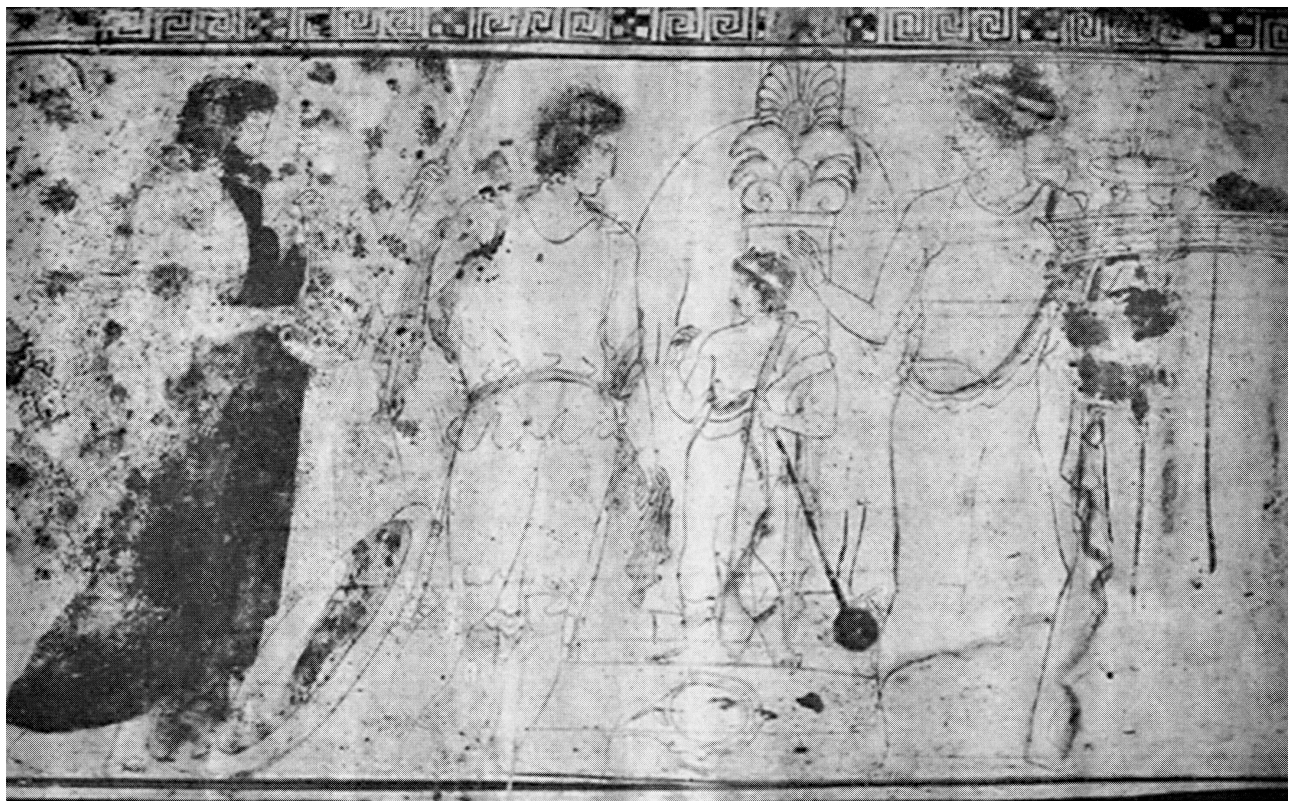
d'après SOURVINOU-INWOOD 1986 (vol. III-2, fig. Charon I 24)

Code Fiche	Après I-21
Type de scène	Charon, Hermès psychopompe, roseaux
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Cracovie, Musée Czartoryski, n° inv. 1251
Artiste(s)	Peintre de Munich 2335
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 215479; BEAZLEY 1963 ² : 1168.127; SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 213 (vol. III-2, fig. Charon I 12)



d'après www.beazley.ox.ac.uk

Code Fiche	Après I-22
Type de scène	A la tombe, famille
Type de support	Lécythe funéraire à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1936 (CC1634)
Artiste(s)	Peintre du Carré
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie, Eubée (Beazley)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216713; BEAZLEY 1963 ² : 1239.58; OAKLEY 2004: p. 169 (fig. 130); PAPAICONOMOU 2006: p. 243 (fig. 4, pl. 34)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 130)

Code Fiche	Après I-23
Type de scène	Orphée, cithare, homme, rouleau, bouclier, naïskos
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, n° inv. S40
Artiste(s)	Peintre de Ganymède
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 340 av. J.-C.
Bibliographie	GAREZOU 1994: vol. VII-1, p. 90 (vol. VII-2, fig. 88); JOHNSTON et GRAF 2007: p. 65 (fig. 3)



d'après JOHNSTON-GRAF 2007 (fig. 3)

Code Fiche	Après I-24
Type de scène	Dionysos, Perséphone, Orphée, naïskos
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Toledo (Ohio), Museum of Art, n° inv. 1994.19
Artiste(s)	Peintre de Darius
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 922 ; l. 0, 555 m.
Datation	Vers 330 av. J.-C. (Johnston et Graf 2007 : 380 av. J.-C. ?)
Bibliographie	JOHNSTON et GRAF 2007: p. 65 (fig. 4)



d'après JOHNSTON-GRAF 2007 (fig. 4)

Code Fiche	Après II-1
Type de scène	Chouette
Type de support	Monnaie
Lieu de conservation	Inconnu
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Plaquage d'or
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque hellénistique
Bibliographie	KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 166, 211 (pl. 40)



*d'après KURTZ et
BOARDMAN 1971 (fig. 40)*

Code Fiche	Après IV-1
Type de scène	Charon (?)
Type de support	Tombe peinte, côté Est
Lieu de conservation	Paestum, in situ (?), n° inv. 21507
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum, nécropole d'Andriuolo (A), tombe 47
Matériaux	Peinture
Dimensions	0,95 x 1,43 ; 1,93 x 0,91 m. (l'ensemble)
Datation	Vers 350 av. J.-C.
Bibliographie	ROUVERET 1975: p. 618-619 (fig. 8); GRECO PONTRANDOLFO et ROUVERET 1982: p. 300 (fig. 2); PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992: p. 326-328 (Andriuolo, Tomba 47 / p. 125); GUZZO 1997: p. 85; PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004 ² : p. 56 (fig. 58); ROUVERET 2011: p. 8 (fig. 11)



d'après PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004² (détail fig. 58)

Code Fiche	Culte I-1
Type de scène	Prêtre, couteau, femmes-ménades, Agriônia, autel
Type de support	Vase
Lieu de conservation	Inconnu
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Inconnu
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Inconnue
Bibliographie	SAGLIO 1877: p. 167 (fig. 189)



d'après SAGLIO 1877 (fig. 189)

Code Fiche	Culte I-2
Type de scène	Aiôra, balançoire, hommes, jeune fille
Type de support	Amphore à col à figures noires
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. F 60
Artiste(s)	Peintre de la Balançoire
Région de production	Athènes
Provenance	Vulci, Etrurie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 424 ; D. 0, 304 m.
Datation	525-520 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 301554; BEAZLEY 1956: 308.74; BEAZLEY 1971: 133



Photographie personnelle

Code Fiche	Culte I-3
Type de scène	Aiôra, balançoire, satyre, jeune femme
Type de support	Skyphos à figures rouges
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. F 2589
Artiste(s)	Peintre de Pénélope
Région de production	Attique
Provenance	Chiusi, Italie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 203 m.
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 219002; DARAKI 1994 ² : p. 88 (fig. 13)



Photographie personnelle

Code Fiche	Culte I-4
Type de scène	Aïora, balançoire, femmes, jeune homme, Hermès
Type de support	Lécythe à figures rouges
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 13.232.3 (Rogers Fund, 1913)
Artiste(s)	Entourage du Peintre de Lecce
Région de production	Apulie
Provenance	Italie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 286 ; D. 0, 042 m.
Datation	400-375 av. J.-C.
Bibliographie	OAKLEY et NEILS 2003: p. 6, 288 (cat. 102)



d'après OAKLEY et NEILS 2003 (cat. 102)

Code Fiche	Culte I-5
Type de scène	Adônia, femmes, échelle, fruits, coffrets, Eros
Type de support	Fragment de lébès gamikos à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. CA 1679
Artiste(s)	Peintre d'Athènes 1454
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 155 ; l. 0, 19 m.
Datation	Vers 430-420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 215618; BEAZLEY 1963 ² : 1179.3; WEILL 1966: p. 668 et s. (fig. 4); BEAZLEY 1971: 460; BOARDMAN 2000: fig. 299; KALTSAS et SHAPIRO 2008: p. 261 (cat. 120); NEILS 2008: p. 242



Photographie personnelle

Code Fiche	Culte I-6
Type de scène	Adônia, échelle, femmes, Eros, “jardins d’Adonis”, plantes
Type de support	Lécythe aryballistique à figures rouges
Lieu de conservation	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, n° inv. 278 (B 39)
Artiste(s)	A la manière du Peintre de Meidias
Région de production	Attique (?)
Provenance	Ruvo, Italie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 14 m.
Datation	Vers 420-410 av. J.-C. (v. 390 in REEDER 1995)
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 361; Perseus Vase Catalog: Karlsruhe 278; SAGLIO 1877 (2): p. 73 (fig. 113); BERARD 1984: p. 93 (fig. 131); REEDER 1995: p. 236-238 (cat. 61)



d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Culte I-7
Type de scène	Adônia, femmes, erotes, encens, échelle, musique
Type de support	Lécythe aryballisque à figures rouges
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. 3248
Artiste(s)	Groupe d'Apollonia
Région de production	Thrace
Provenance	Apollonia, Bulgarie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	400-350 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY 1963 ² : 1482.5, 1695; BOARDMAN 2000: p. 193 (fig. 405)



Photographie personnelle

Code Fiche	Culte I-8
Type de scène	Adônia, Pan, Eros, femmes, échelle, fruits, musique
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. E 241 (GR 1856.10-1.16)
Artiste(s)	Attribué au Groupe d'Apollonia ou Peintre d'Apollonia
Région de production	Thrace
Provenance	Cyrénaïque
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,395 m.
Datation	360-350 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 230493; BEAZLEY 1963 ² : 1482.1, 1695; BOARDMAN 2000: p. 193 (fig. 404); NEILS 2008: p. 246 (fig. 3)



Photographie personnelle



d'après BOARDMAN 2000 (fig. 404)

Code Fiche	Culte I-9
Type de scène	Jeux funèbres (?), à la tombe, guerriers
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 14517
Artiste(s)	Peintre de la Femme
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 525 ; D. 0, 135 m.
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217642; BEAZLEY 1963 ² : 1373.13; KURTZ 1975: p. 62, 65, 219 (fig. 44.3ab); BOARDMAN 2000: p. 131 (fig. 277); OAKLEY 2004: p. 181 (fig. 143)



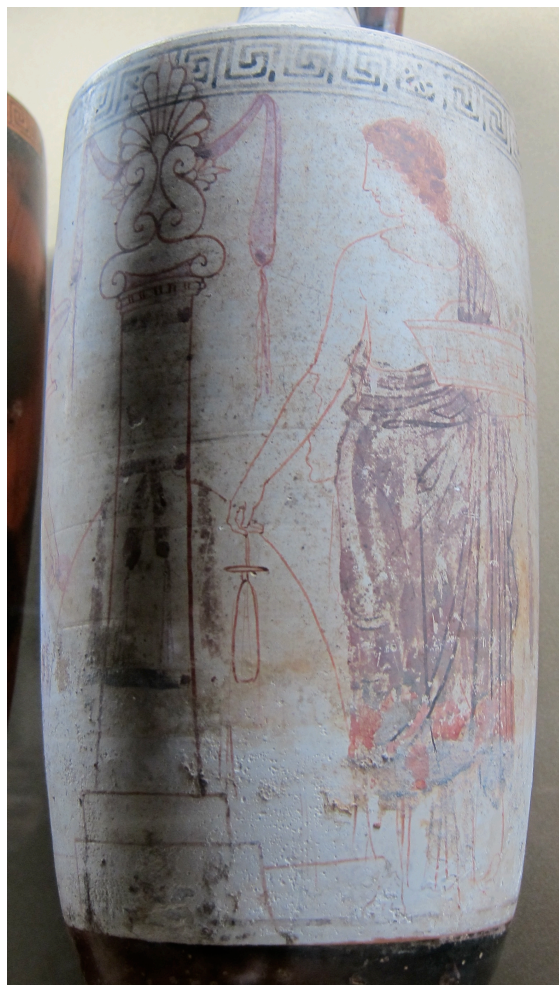
d'après KURTZ 1975 (fig. 44.3ab)

Code Fiche	Culte I-10
Type de scène	A la tombe, monument, bandelettes, panier
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. L 103 (MNB 614)
Artiste(s)	Peintre de la Femme
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 296 ; D. 0, 086 m.
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE : 217618 (mauvais n° inv. MNB 613); BEAZLEY 1963 ² : 1372.19



Photographies personnelles

Code Fiche	Culte I-11
Type de scène	A la tombe, monument, bandelettes, tertre (tymbos), panier, exaleiptron
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. L 110 (MNB 620)
Artiste(s)	Manière du Peintre d'Achille
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 415 m. ; D. 0, 12 m.
Datation	Vers 440-430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 214065; BEAZLEY 1963 ² : 1003.28



Photographies personnelles

Code Fiche	Culte I-12
Type de scène	A la tombe, monument, panier, bandelettes, lécythes, couronnes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. CA 1640
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,39 ; D. 0,12 m.
Datation	Vers 460-450 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 2753; Perseus Vase Catalog: Louvre CA 1640; KURTZ 1975: p. 203 (fig. 20.1); BALDASSARRE 1988: p. 110 (fig. 4, pl. 15); LISSARRAGUE 1999: p. 118, 120 (fig. 92)



d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Culte I-13
Type de scène	A la tombe, monument, panier, lécythes, bandelettes, palmette
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 1970.428
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,37 ; D. 0,115 m.
Datation	Second quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 2752; KURTZ 1975: p. 85, 203 (fig. 20.2); BALDASSARRE 1988: p. 110 (fig. 5, pl. 15)



d'après KURTZ 1975 (fig. 20.2)

Code Fiche	Culte I-14
Type de scène	A la tombe, monument, panier, bandelettes, lécythe
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 06.050
Artiste(s)	Attribué au Groupe du tymbos
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 232 ; D. 0, 078 m.
Datation	Vers 425-400 av. J.-C.
Bibliographie	Perseus Vase Catalog: RISD 06.050



d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Culte I-15
Type de scène	A la tombe, monument, panier, bandelettes, lécythe
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Rhode Island, School of Design, n° inv. 69.142.1
Artiste(s)	Attribué au Peintre de l'Inscription
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 35 m.
Datation	Vers 475-450 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209244; Perseus Vase Catalog: RISD 69.142.1; BEAZLEY 1963 ² : 749.7; OAKLEY 2008 (1): p. 17



d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Culte I-16
Type de scène	A la tombe, monument figuré (soldat), guirlande, couronne
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Dunedin (N.Z.), Otago Museum, n° inv. E.48.421 (E.36.81)
Artiste(s)	Manière du Peintre d'Achille
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 15114; KUNZE-GOTTE 2009: 58 et s. (fig. 12); OAKLEY 2004: p. 200 (fig. 165)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 165)

Code Fiche	Culte I-17
Type de scène	A la tombe, monument, panier, bandelettes, lécythe, exaleiptron ou plémochoé ?
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Collection Vlasto, n° inv. -
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff (Beazley)
Région de production	Attique
Provenance	Gouva, Etolie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque classique
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212350; BEAZLEY 1963 ² : 847.201; SHAPIRO 1991: p. 650-651 (fig. 22-23)



d'après SHAPIRO 1995 (fig. 22-23)

Code Fiche	Culte I-18
Type de scène	A la tombe, monument, bandelettes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 13701
Artiste(s)	Atelier du Peintre d'Achille ; Peintre d'Athènes 1826 (Beazley)
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Second ou 3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209235; BEAZLEY 1963 ² : 748; KURTZ 1975: p. 45, 216 (fig. 39.2)



d'après KURTZ 1975 (fig. 39.2)

Code Fiche	Culte I-19
Type de scène	A la tombe, sarcophage (?)
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 01.8080
Artiste(s)	Entourage du Peintre de Thanatos
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,315 ; D. 0,10 m.
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216394; FAIRBANKS 1907: p. 188-189 (pl. VI, vol. VI); BEAZLEY 1963 ² : 1231; KURTZ 1975: p. 37, 39, 210 (fig. 31.1ab); RUPP 1980: p. 524 (fig. 1, pl. 64); BOARDMAN 2000: p. 131 (fig. 273); OAKLEY 2004: p. 192 (fig. 156-157)

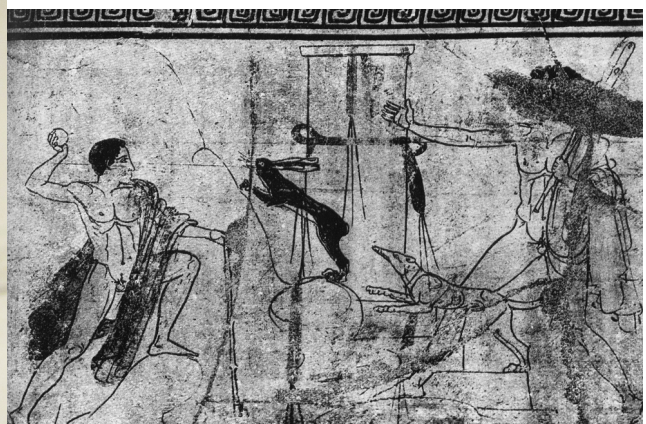


d'après KURTZ 1975 (fig. 31.1ab)

Code Fiche	Culte I-20
Type de scène	Jeux funèbres (?), jeunes hommes, lièvre, chien, pierre
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. D 60 (GR 1876.3-28.2)
Artiste(s)	Peintre de Thanatos
Région de production	Attique
Provenance	Ampelokepoi
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216378; BEAZLEY 1963 ² : 1230.37; BALDASSARRE 1988: p. 113 (fig. 6, pl. 17); BOARDMAN 2000: p. 132 (fig. 272); OAKLEY 2004: p. 173 et s. (fig. 136-137); OAKLEY 2008 (1): p. 17



Photographie personnelle



d'après BOARDMAN 2000 (fig. 272)

Code Fiche	Culte I-21
Type de scène	A la tombe, monument, poupée (terre cuite), stèle, corbeille
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Centre Island, Collection privée, -
Artiste(s)	Peintre de Thanatos
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216386; BEAZLEY 1963 ² : 1230.45; OAKLEY 2004: p. 168 (fig. 131-132); PAPAICONOMOU 2006: p. 243



d'après OAKLEY 2004 (fig. 131-132)

Code Fiche	Culte I-22
Type de scène	A la tombe, jeunes gens, tertre (tymbos), stèle, bandelette, fleur, alabastr, trous (?)
Type de support	Lécythe funéraire à fond blanc
Lieu de conservation	Malibu, Getty Museum, n° inv. 86.AE.253 (S80.AE.257)
Artiste(s)	Attribué au Peintre d'Athènes 1826
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 247 ; D. 0, 089 m.
Datation	Vers 460 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 275364; BEAZLEY 1963 ² : 1668.5bis; BEAZLEY 1971: 413; OAKLEY et NEILS 2003: p. 168, 299 (cat. 113)



d'après OAKLEY et NEILS 2003 (cat. 113)

Code Fiche	Culte I-23
Type de scène	A la tombe, pleurs, libation (hydrie), esclave
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	PFUHL 1979: p. 67, 69 (fig. 96, pl. 67)



*Photographie
personnelle*



d'après PFUHL 1979 (fig. 96, pl. 67)

Code Fiche	Culte I-24
Type de scène	A la tombe, stèle, raisin, bandelette ; naïskos, chasseur
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 73
Artiste(s)	Groupe de Foggia
Région de production	Apulie
Provenance	Italie méridionale
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,66 ; l. 0,316 m.
Datation	Vers 325-300 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : K 73



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-25
Type de scène	A la tombe, naïskos ; stèle; miroir
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 88
Artiste(s)	Peintre du Casque
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 866 ; D. 0, 39 m.
Datation	Vers 330-320 av. J.-C.
Bibliographie	CASSIMATIS 1998: p. 326



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-26
Type de scène	A la tombe, naïskos, cavalier, cheval
Type de support	Amphore à col à figures rouges
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 06.1021.231
Artiste(s)	Peintre APZ
Région de production	Campanie
Provenance	Cumes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	inconnues
Datation	330-315 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 170 et s. (fig. 322)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 322)

Code Fiche	Culte I-27
Type de scène	A la tombe
Type de support	Oenochoé à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 332
Artiste(s)	Groupe Rhomboïd
Région de production	Campanie
Provenance	Cumes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 347 ; D. 0, 178 m.
Datation	Vers 330-310 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : K 332



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-28
Type de scène	A la tombe, monument, bandelettes, couronne, oeufs, alabastrre, grenades, coffret, kalathos, lécythe, coupes
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	New York, Fletcher Fund, n° inv. 56.171.65
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 360 av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 188 (fig. 5, pl. 39)



d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 5, pl. 39)

Code Fiche	Culte I-29
Type de scène	A la tombe, monument, panier, bandelettes, couronnes, vases, gâteaux ou oeufs, trous (?)
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Naples, Museo Archeologico Nazionale, n° inv. 81744
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. (?) av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 184 (fig. 4, pl. 34)



d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 4, pl. 34)

Code Fiche	Culte I-30
Type de scène	A la tombe, stèles, vases, miroir
Type de support	Amphore pseudo-panathénaïque
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 87
Artiste(s)	Peintre du casque
Région de production	Apulie
Provenance	Italie méridionale
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 86 ; D. 0, 39 m.
Datation	Vers 350-325 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : K 87



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-31
Type de scène	A la tombe, monument, statue, offrandes ; stèle, canthare, coffret, raisin
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 74
Artiste(s)	Groupe des Amphores de Sotheby
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 466 ; l. 0, 293 ; D. 0, 238 m.
Datation	Vers 350-340 av. J.-C.
Bibliographie	CASSIMATIS 1998: p. 307-308 (fig. 1)



Photographie personnelle



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-32
Type de scène	A la tombe, monument, vase funéraire (cratère à volutes), oeufs
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Naples, Museo Archeologico Nazionale, n° inv. 81734
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 189 (fig. 6, pl. 39)



d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 6, pl. 39)

Code Fiche	Culte I-33
Type de scène	A la tombe, naïskos, offrandes
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 1
Artiste(s)	Peintre d'Athènes 1714
Région de production	Apulie
Provenance	Tarente
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 785 ; l. 0, 497 ; D. 0, 39 m.
Datation	Vers 360-350 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : K 1



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-34
Type de scène	A la tombe, naïskos, guerrier et femme, chevalier ; naïskos, guerrier; miroir, cuirasse
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 68 (N 3153)
Artiste(s)	Peintre de Capodimonte
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H.1, 12 ; l. 0, 61 ; D. 0, 53 m.
Datation	Vers 320 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : K 68



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-35
Type de scène	A la tombe, stèle nue
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Bruxelles, Musée du Cinquenaire, n° inv. R 396
Artiste(s)	Peintre d'Achille (Beazley)
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique (argile rosée), peinture
Dimensions	H. 0, 27 ; D. 0, 09 m.
Datation	Milieu du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 214072; BEAZLEY 1963 ² : 1004.36; CVA Bruxelles: III J b p. 3 (fig. 5b, pl. 4)



*d'après CVA Bruxelles-
Cinquenaire (III J b-fig.
5b, pl. 4)*

Code Fiche	Culte I-36
Type de scène	Préparation des offrandes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1929 (CC 1642)
Artiste(s)	Peintre de Timokrates
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie, Eubée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 32 m.
Datation	Vers 470-460 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209186; BEAZLEY 1963 ² : 743.5; KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 116 (pl. 26); KURTZ 1975: p. 27, 45, 206 (fig. 25.2); BALDASSARRE 1988: fig. 2, pl. 16; SHAPIRO 1991: p. 652 (fig. 24); BOARDMAN 2000: p. 132 (fig. 252); OAKLEY 2004: p. 33 (fig. 13)



d'après KURTZ 1975 (fig. 25.2)

Code Fiche	Culte I-37
Type de scène	Préparation des offrandes, corbeilles, lécythes, bandelettes, femmes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Madison, Elvehjem Art Center (Univ. of Wisconsin), n° inv. EAC 70.2
Artiste(s)	Entourage du Peintre de Timokrates
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie, Eubée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 403 ; D. 0, 131 m.
Datation	Second quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 1433; KURTZ 1975: p. 27, 45, 206 (fig. 25.3); BALDASSARRE 1988: p. 111 (fig. 3, pl. 16); GARLAND 2001 ² : p. 108 (fig. 26); OAKLEY 2004: p. 42 (pl. I.A.); OAKLEY 2008 (2): p. 338 (fig. 4)



d'après KURTZ 1975 (fig. 25.3)

Code Fiche	Culte I-38
Type de scène	A la tombe, monument, tertre (tymbos), libation (hydrie), autel
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 34.32.2
Artiste(s)	Peintre de Munich 2335
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 391 ; D. 0, 121 m.
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 215483; BEAZLEY 1963 ² : 1168.131; KURTZ 1975: p. 57, 218 (fig. 42.2); RUPP 1980: p. 524, 526 (fig. 4, pl. 64); SCHILARDI 1984, p. 267; OAKLEY 2004: p. 194, 206 (fig. 160)



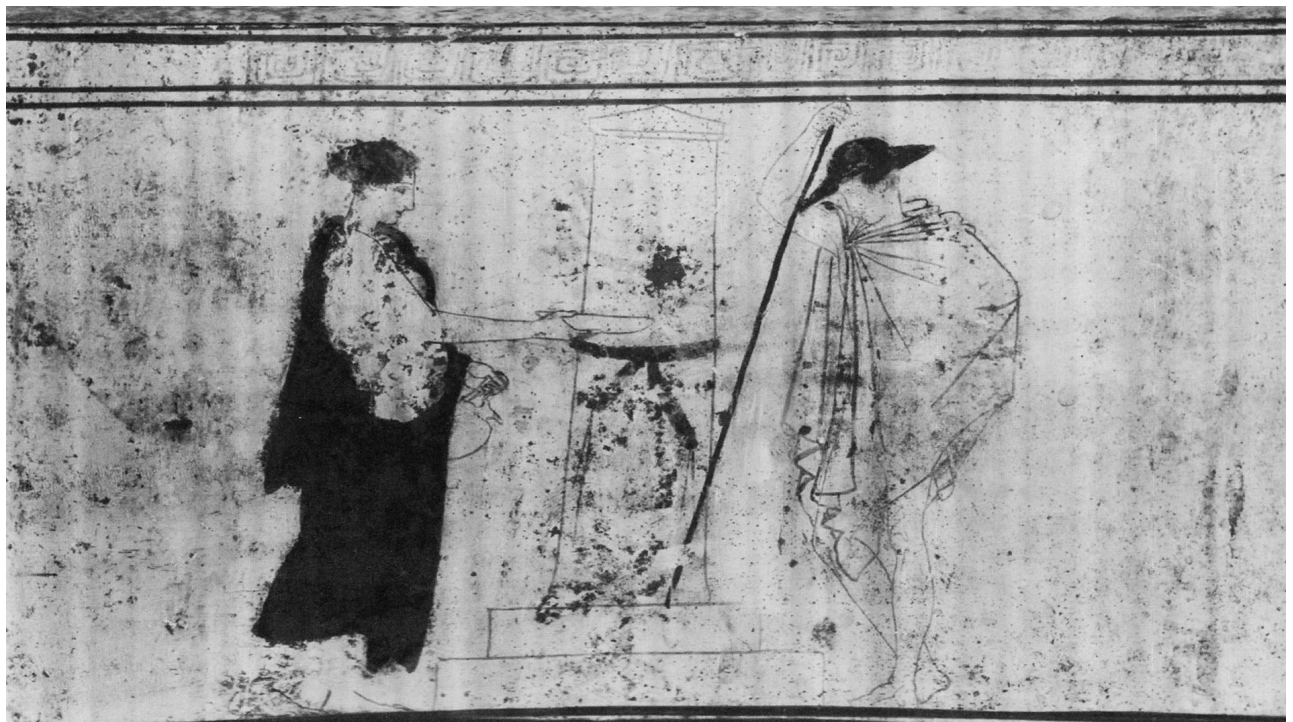
d'après KURTZ 1975 (fig. 42.2)

Code Fiche	Culte I-39
Type de scène	A la tombe, monument, bandelettes, libation, hydrie, phiale
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, n° inv. 234 (B 1528)
Artiste(s)	Peintre de la Femme
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 25 m.
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217616; FAIRBANKS 1907: p. 126-127 (pl. XXI.1, vol. VII); BEAZLEY 1963 ² : 1372.17; KURTZ 1975: p. 57, 218-219 (fig. 43.2); CVA Karlsruhe: p. 36-37 (fig. 8-9); OAKLEY 2004: p. 206 (fig. 169-170); OAKLEY 2008 (2): p. 339 (fig. 5)



d'après KURTZ 1975 (fig. 43.2)

Code Fiche	Culte I-40
Type de scène	A la tombe, monument, libation, hydrie, phiale, Hermès Psychopompe (?)
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. A 1023
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Vari
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 425 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 12086; OAKLEY 2004: p. 181 (fig. 140)



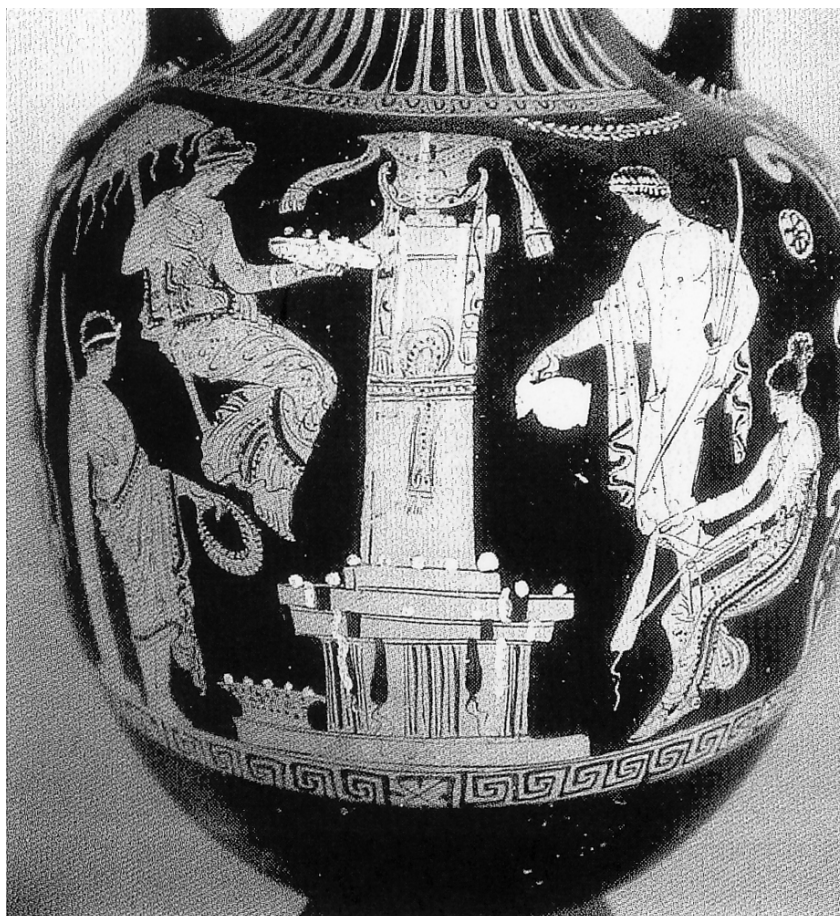
d'après OAKLEY 2004 (fig. 140)

Code Fiche	Culte I-41
Type de scène	A la tombe, monument, guirlande, couronne, lécythe, libation
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 23.160.39
Artiste(s)	Peintre de Bosanquet
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 361 ; D. 0, 113 m.
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216332 (?); BEAZLEY 1963 ² : 1227.4 (?); KURTZ 1975: p. 37, 38, 209-210 (fig. 30.2)



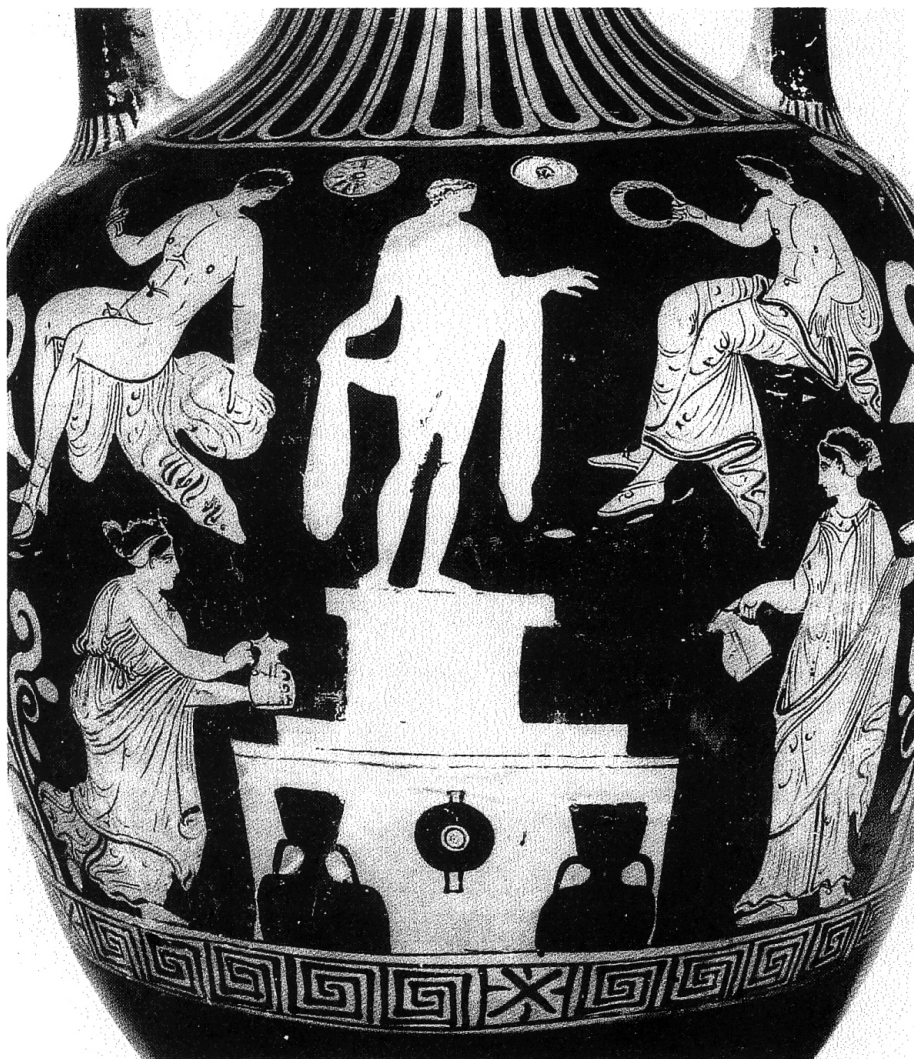
d'après KURTZ 1975 (fig. 30.2)

Code Fiche	Culte I-42
Type de scène	A la tombe, monument, bandelettes, vases, libation
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Naples, Museo Archeologico Nazionale, n° inv. 82136
Artiste(s)	Peintre du Jugement (Giudizio)
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. (?) av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 189 (fig. 3, pl. 38)



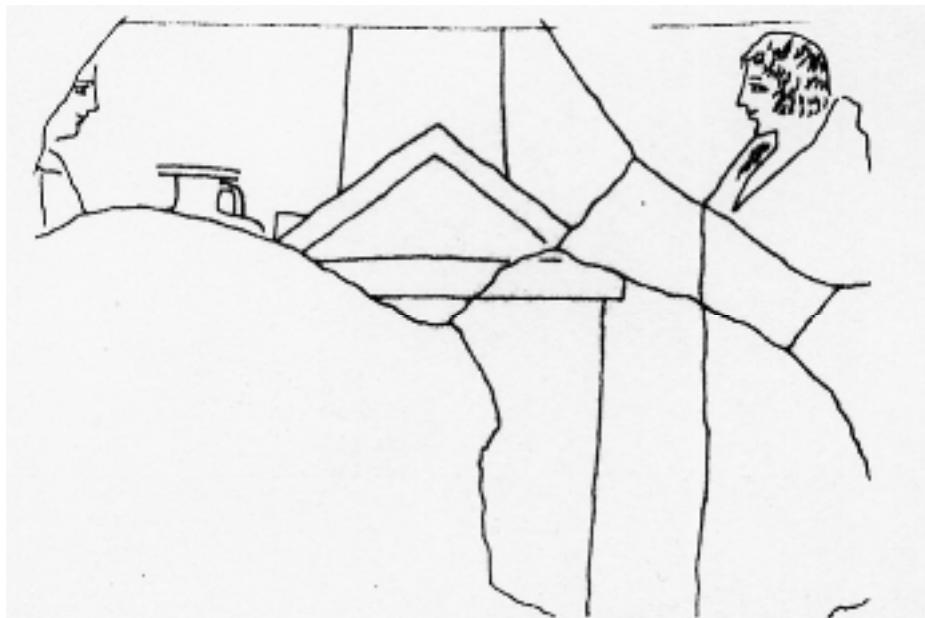
d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 3, pl. 38)

Code Fiche	Culte I-43
Type de scène	A la tombe, monument, statue, vases, offrandes diverses, libations (?)
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Amsterdam, Allard Pierson Museum, n° inv. 3478
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Fin du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 183 (fig. 2, pl. 33)



d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 2, pl. 33)

Code Fiche	Culte I-44
Type de scène	A la tombe, sarcophage, libation (hydrie), stèle
Type de support	Lécythe à fond blanc (fragment)
Lieu de conservation	Athènes, 3e district des Antiquités, -
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff (Beazley)
Région de production	Attique
Provenance	Athènes (cimetière du n° 61, rue de Marathon)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. conservée 0, 115 m.
Datation	3e quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	SCHILARDI 1984: p. 264 et s. (fig. 2)



d'après SCHILARDI 1984 (fig. 2)

Code Fiche	Culte I-45
Type de scène	Offrandes, lamentation, libation, hydrie
Type de support	Hydrie-kalpis à figures rouges
Lieu de conservation	Cambridge, Harvard University Art Museums, n° inv. 1960.341
Artiste(s)	Attribué au Peintre de l'Hydrie de Berlin (autrefois au P. des Niobides)
Région de production	Attique
Provenance	Vari (trouvée dans une tombe avec deux autres hydries)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,399 ; D. 0,306 m.
Datation	Vers 460-450 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 207134; Perseus Vase Catalog: Harvard 1960.341; BEAZLEY 1963 ² : 617.13; REEDER 1995: cat. 52



d'après <http://www.perseus.tufts.edu>



Code Fiche	Culte I-46
Type de scène	A la tombe, stèle, plemochoé, femme, jeune homme
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Adolphseck, Schloss Fasanerie, n° inv. AV 250 (45)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 228 m.
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 11520; CVA Adolphseck: p. 23 (fig. 1-2, pl. 34)



d'après CVA Adolphseck – Schloss Fasanerie (fig. 1-2, pl. 34)

Code Fiche	Culte I-47
Type de scène	A la tombe, monument, autel (?), lyre, coffret, lécythes, oenochoé
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. V.J. 3262
Artiste(s)	Attribué au Peintre de Sabouroff
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 287 ; D. 0, 097 m.
Datation	Vers 450 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212316; Perseus Vase Catalog: Berlin V.I. 3262; FAIRBANKS 1907: p. 187 (fig. 42, vol. VI); BEAZLEY 1963 ² : 845.168, 1672; BEAZLEY 1971: 423; KURTZ 1975: p. 35, 36, 39, 208 (fig. 28.2); RUPP 1980: p. 526-527 (fig. 4, pl. 64); BALDASSARRE 1988: p. 113 (fig. 2, pl. 17); LISSARRAGUE 1995: p. 96; BOARDMAN 2000: p. 131 (fig. 254)



Photographies personnelles

Code Fiche	Culte I-48
Type de scène	A la tombe, monument, exaleiptron (plémochosé - Beazley), alabastre
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Oxford, Ashmolean Museum, n° inv. 545 (1896.41)
Artiste(s)	Peintre d'Achille
Région de production	Laurion, Attique (Beazley)
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,358 ; D. 0,113 m.
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 213986; BEAZLEY 1963 ² : 998.165; KURTZ 1975: p. 38, 40, 46, 51, 214 (fig. 36.2); REEDER 1995: p. 146-148 (cat. 14)



*d'après KURTZ 1975
(fig. 36.2)*

Code Fiche	Culte I-49
Type de scène	A la tombe, exaleiptron, sarcophage, trous (?)
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 00.359
Artiste(s)	Attribué au Peintre de Thanatos
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 40 ; D. 0, 135 m.
Datation	Vers 440-430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216364; Perseus Vase Catalog: Boston 00.359; FAIRBANKS 1907: p. 264-265 (pl. XII, vol. VI); BEAZLEY 1963 ² : 1229.23; KURTZ 1975: p. 39, 210 (fig. 32.1); RUPP 1980: p. 526 (fig. 2-3); SCHILARDI 1984: p. 264 et s. (fig. 3) ; OAKLEY 2004: p. 192 et s. (fig. 158-159)



d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Culte I-50
Type de scène	A la tombe, exaleiptron (plémochosé - Beazley), guirlande, couronne, femmes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 93.106
Artiste(s)	Attribué au Peintre d'Achille
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie, Eubée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 213982; Perseus Vase Catalog: Boston 93.106; BEAZLEY 1963 ² : 998.160



d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Culte I-51
Type de scène	A la tombe, diphros, kalathos, bandelettes, exaleiptron
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° inv. 3746
Artiste(s)	Peintre d'Achille
Région de production	Attique
Provenance	Cap Zoster, Attique (Beazley)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 445-440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 213987; BEAZLEY 1963 ² : 998.164; BALDASSARRE 1988: p. 113 (fig. 5, pl. 17); LISSARRAGUE 1995: p. 96; OAKLEY 2004: p. 173 (fig. 134)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 134)

Code Fiche	Culte I-52
Type de scène	A la tombe, monument, bandelettes, exaleiptron (plémochosé - Beazley)
Type de support	Lécythe à figures rouges
Lieu de conservation	Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 93.104
Artiste(s)	Manière du Peintre d'Achille
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie, Eubée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 214102; Perseus Vase Catalog: Boston 93.104; BEAZLEY 1963 ² : 1007.1



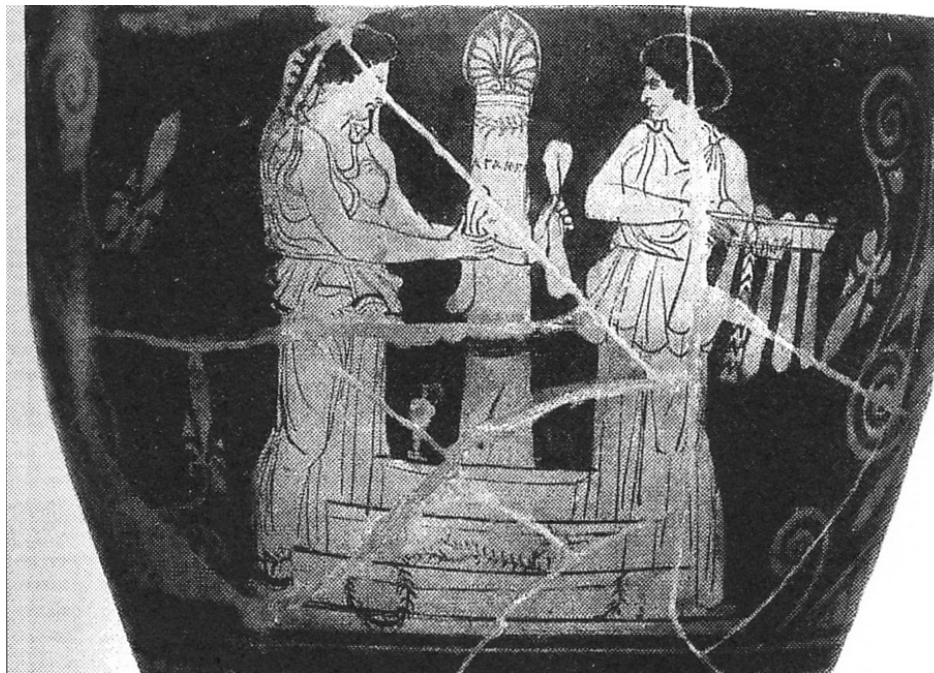
d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Culte I-53
Type de scène	A la tombe, monument, bandelettes, jeune homme, femme, pétase
Type de support	Lécythe à figures rouges
Lieu de conservation	Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. A 1379
Artiste(s)	Peintre d'Achille
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,383 ; D. 0,105 m.
Datation	3 ^{ème} quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: BEAZLEY 1963 ² : 994.97; KURTZ 1975: p. 15, 43, 44, 46, 86, 213 (fig. 34.4); BOARDMAN 2000: p. 61 (fig. 118)



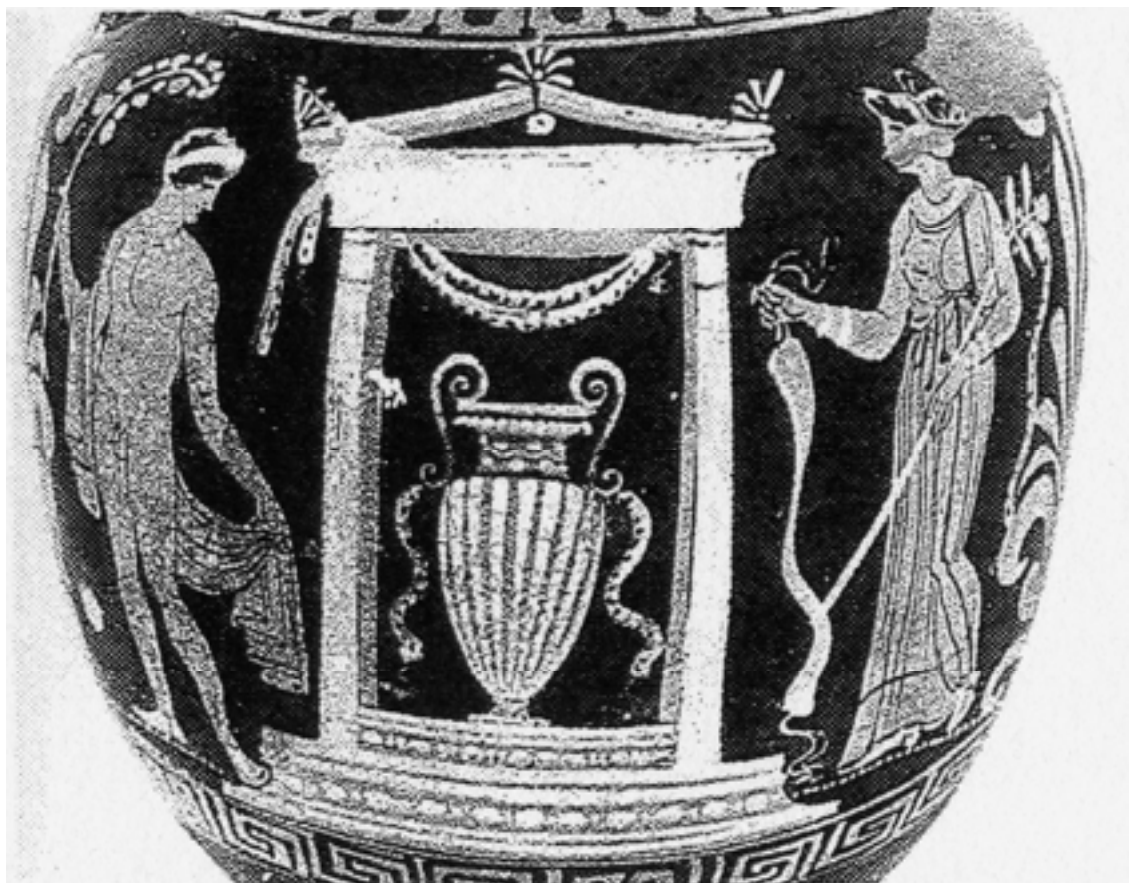
d'après KURTZ 1975 (fig. 34.4)

Code Fiche	Culte I-54
Type de scène	A la tombe d'Agamemnon, offrandes, bandelettes, lécythe, couronne
Type de support	Skyphos à figures rouges
Lieu de conservation	Copenhague, Musée National, n° inv. 597
Artiste(s)	Peintre de Pénélope
Région de production	Attique
Provenance	Basilicate, Italie (Beazley)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 219000; BEAZLEY 1963 ² : 1301.5; BEAZLEY 1971: 475; TRENDALL et WEBSTER 1971: p. 41 (fig. III.1,2); LISSARRAGUE 1988: p. 101 (fig. 12.3); KUNZE-GOTTE 2009: p. 57-58 (fig. 8)



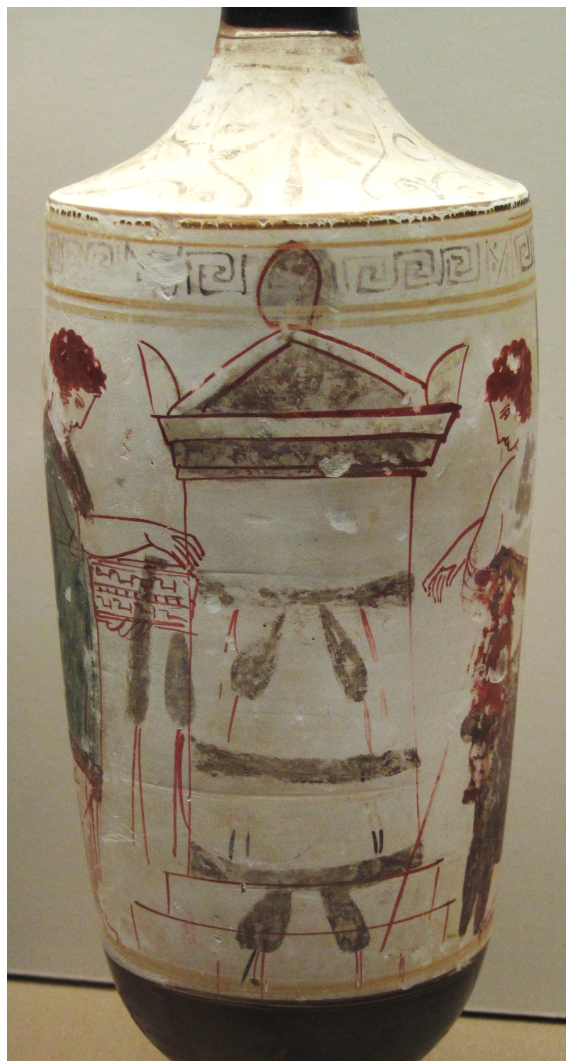
d'après TRENDALL et WEBSTER 1971 (fig. III.1,2)

Code Fiche	Culte I-55
Type de scène	A la tombe, naïskos, cratère à volutes, branche
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Bari, Musée d'archéologie, n° inv. 12061
Artiste(s)	Peintre de Bari 12061
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	360-340 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 85 (fig. 180)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 180)

Code Fiche	Culte I-56
Type de scène	A la tombe, offrandes, bandelettes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. D 73
Artiste(s)	Attribué au Peintre des Roseaux
Région de production	Athènes
Provenance	Attique
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 318 m.
Datation	410-400 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217754; BEAZLEY 1963 ² : 1380.93; WILLIAMS 1999 ² : p. 106 (fig. 77a)



Photographie personnelle

Code Fiche	Culte I-57
Type de scène	A la tombe, stèle, bandelettes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. L 104 (MNB 616)
Artiste(s)	Peintre des Roseaux
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 33 ; D. 0, 96 m.
Datation	Vers 420-400 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217705; BEAZLEY 1963 ² : 1378.44



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-58
Type de scène	A la tombe, stèle, bandelettes, corbeille, femme, homme, aryballe
Type de support	Lécythe à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. CA 613
Artiste(s)	Peintre du Louvre CA 613
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 235 ; D. 0, 071 m.
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 215814



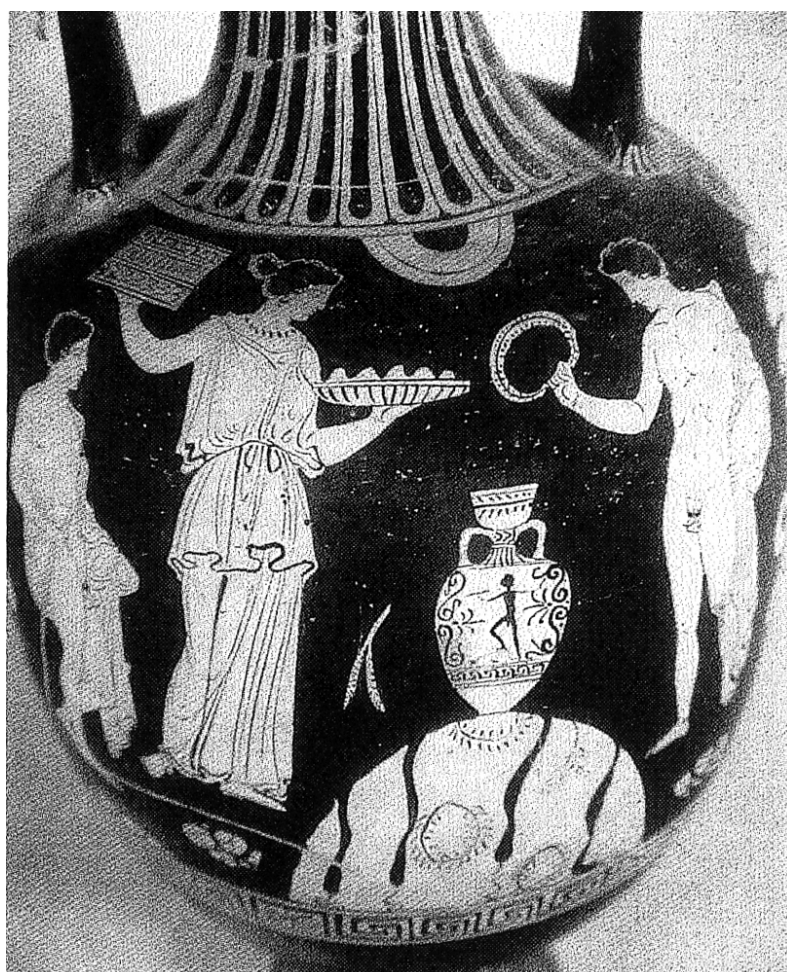
d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-59
Type de scène	A la tombe, bandelettes, stèle, tertre (tymbos), pleurs
Type de support	Lécythe à figures rouges
Lieu de conservation	Laon, Musée Municipal, n° inv. 37952
Artiste(s)	Manière du Peintre d'Achille
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,353 ; l. 0,105 m.
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 214111; BEAZLEY 1963 ² : 1008; CVA Laon: p. 30-31 (fig. 3-4, pl. 44)



d'après CVA Laon I (fig. 3-4, pl. 44-37952)

Code Fiche	Culte I-60
Type de scène	A la tombe, tertre (tymbos), vase funéraire (amphore), gâteaux ou oeufs ?
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Naples, Museo Archeologico Nazionale, n° inv. 82138
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 190 (fig. 2, pl. 40)



d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 2, pl. 40)

Code Fiche	Culte I-61
Type de scène	A la tombe, stèle, tertre (tymbos), bandelettes
Type de support	Lécythe à figures rouges
Lieu de conservation	Laon, Musée Municipal, n° inv. 37955
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 30 ; D. 0, 09 m.
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 215826; BEAZLEY 1963 ² : 1198.11; CVA Laon: p. 30 (fig. 1, pl. 44)



d'après CVA Laon I (fig. 1, pl. 44-37955)

Code Fiche	Culte I-62
Type de scène	A la tombe, monuments, bandelettes, haltères, aryballe, strigile
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 35.11.5
Artiste(s)	Peintre de Vouni
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 424 ; D. 0, 138 m.
Datation	Vers 460 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209194; BEAZLEY 1963 ² : 744.1; BEAZLEY 1971: 413; KURTZ 1975: p. xxi, 27, 29, 45, 86 (dont n. 9), 207 (fig. 26.2); HUMPHREYS 1980: p. 110; BALDASSARRE 1988: p. 113 (fig. 3, pl. 17); OAKLEY 2004: p. 204 et s. (pl. VII. A-B.); OAKLEY 2008 (1): p. 16



d'après OAKLEY 2004 (pl. VII. A-B)

Code Fiche	Culte I-63
Type de scène	A la tombe, monument, panier, lion
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1938
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 40 m.
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 16208; KURTZ 1975: p. 38, 40, 46, 47, 214 (fig. 36.3)



d'après KURTZ 1975 (fig. 36.3)

Code Fiche	Culte I-64
Type de scène	A la tombe, naïskos, jeune homme, petit serviteur
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Copenhague, ..., n° inv. 4223
Artiste(s)	Peintre de Copenhague 4223
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	350-340 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 86 (fig. 187)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 187)

Code Fiche	Culte I-65
Type de scène	A la tombe, naïskos, jeune femme ; stèle, offrandes (éventail, miroir)
Type de support	Cratère à volutes
Lieu de conservation	Zurich, Collection Ros, n° inv. -
Artiste(s)	Peintre de la Patère
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	340-320 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 94 (fig. 229-230)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 229-230)

Code Fiche	Culte I-66
Type de scène	A la tombe, monument figuré, couronne
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. MNB 3059
Artiste(s)	Peintre du Tymbos
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 22 ; D. 0, 75 m.
Datation	Vers 470-460 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209289; BEAZLEY 1963 ² : 754.14; KURTZ 1975: p. 83 - n. 4, 205 (fig. 22.1); BALDASSARRE 1988: p. 113 (fig. 1, pl. 18); BOARDMAN 2000: p. 130 (fig. 258)



Photographie personnelle

Code Fiche	Culte I-67
Type de scène	A la tombe, monument, statue, armes, vases, offrandes diverses
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Tarente, Museo Archeologico Nazionale, -
Artiste(s)	Peintre de Gravina
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Fin du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 183 (fig. 1, pl. 33)



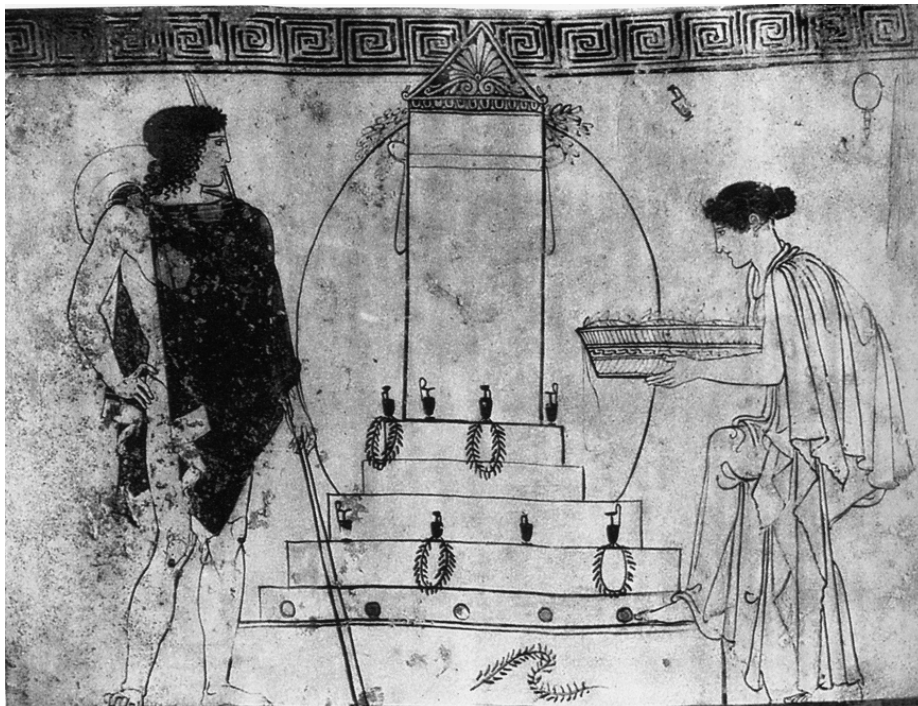
d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 1, pl. 33)

Code Fiche	Culte I-68
Type de scène	A la tombe, offrandes, bandelettes, couronne, femme assise, stèle
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Petit Palais / Musée des Beaux-Arts, n° inv. ADUT00355
Artiste(s)	Peintre du Carré
Région de production	Attique, Athènes
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	440-430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216497; BEAZLEY 1963 ² : 1238.29



Photographies personnelles

Code Fiche	Culte I-69
Type de scène	A la tombe, monument, tertre (tymbos), couronnes, vases, trous (?)
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1935
Artiste(s)	Peintre de Bosanquet
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Milieu du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216329; BEAZLEY 1963 ² : 1227.1; BEAZLEY 1971: 466; PFUHL 1979: p. 66, 69, 72, 87 (fig. 87, pl. 62); KOCH-BRINKMANN 1999: p. 27, 52, 66, 70 (fig. 42-44); BOARDMAN 2000: p. 132 (fig. 269); OAKLEY 2008 (1): p. 15 (fig. 4)



d'après BOARDMAN 2000 (fig. 269)

Code Fiche	Culte I-70
Type de scène	Monument, hydrie, Hypnos et Thanatos, guirlandes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Berne, Collection privée (Jucker), n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 450-440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 9022305; OAKLEY 2004: p. 132 (fig. 98)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 98)

Code Fiche	Culte I-71
Type de scène	Monument, bandelettes, guirlande, couronne
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, Victoria and Albert Museum, n° inv. C 2491.1910
Artiste(s)	Peintre d'Achille
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 450-445 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 214013; BEAZLEY 1963 ² : 1000.191; OAKLEY 2004: p. 202 (fig. 166)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 166)

Code Fiche	Culte I-72
Type de scène	A la tombe, naïskos, couple, alabastre, guirlande, sirène
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Tarente, ..., n° inv. 8922
Artiste(s)	Atelier du Peintre de Varrese
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	360-340 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 84 (fig. 170)



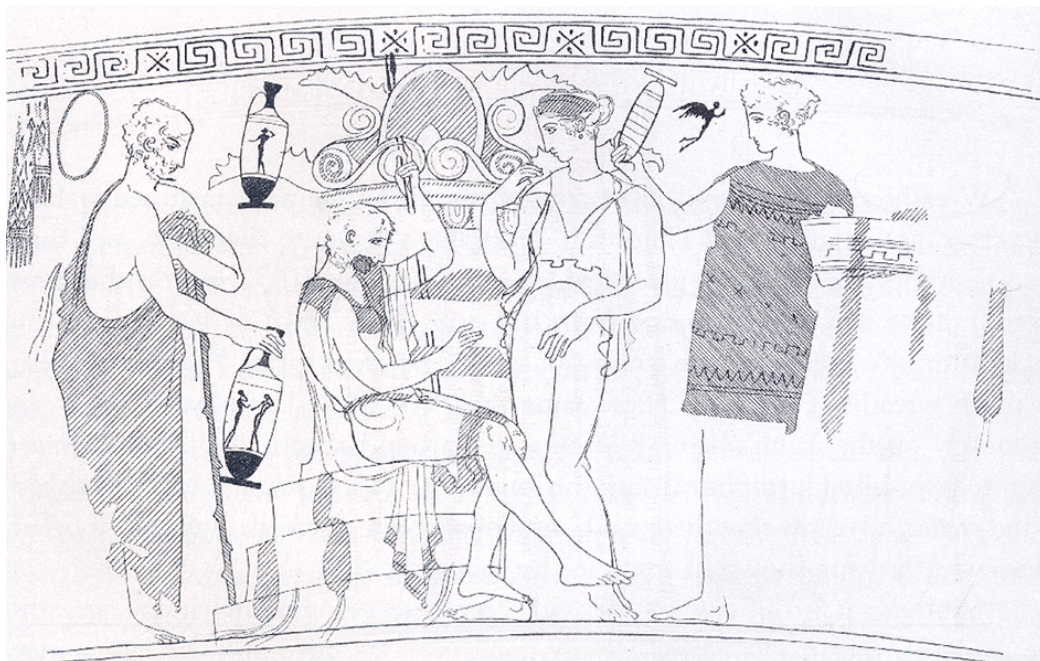
d'après TRENDALL 1989 (fig. 170)

Code Fiche	Culte I-73
Type de scène	A la tombe, naïskos, cavalier, armes, cheval, épi de blé (?)
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	New York, Collection Privée, n° inv. -
Artiste(s)	Peintre de l'Exposition Virginia
Région de production	Italie du Sud
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	??? av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 101 (fig. 268)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 268)

Code Fiche	Culte I-74
Type de scène	A la tombe, lécythes, alabastres, bandelettes, eidola
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Osaka, Oka Collection, n° inv. -
Artiste(s)	Attribué au Groupe du Revelstoke
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217647; BEAZLEY 1963 ² : 1374.1; OAKLEY 2004: p. 205 (fig. 167)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 167)

Code Fiche	Culte I-75
Type de scène	A la tombe, monument figuré (femme assise), bandelettes, lécythe
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 10.220
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 27 m.
Datation	Vers 460 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212318; FAIRBANKS 1907: p. 256-257 (pl. XXXVII, vol. VII); BEAZLEY 1963 ² : 845.170



d'après <http://www.mfa.org>

Code Fiche	Culte I-76
Type de scène	A la tombe, lécythe, alabastre, strigile, loutrophore
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. D 71
Artiste(s)	Attribué au Groupe R (G pour Beazley)
Région de production	Athènes
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 508 ; D. 0, 13 m.
Datation	Vers 410-400 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217816; FAIRBANKS 1907: p. 174 (pl. XXVIII.2, vol. VII); BEAZLEY 1963 ² : 1384.15; KURTZ 1975: p. 60, 61, 65, 222-223 (fig. 49.4); BURN 1991: p. 127-128 (fig. 51); KOCH-BRINKMANN 1999: p. 31-33, 37, 39, 46 (fig. 78-82); WILLIAMS 1999 ² : p. 106 (fig. 77b)



Photographie personnelle

Code Fiche	Culte I-77
Type de scène	A la tombe, monument, alabastre, exaleiptron, lécythe
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. D 65 (GR 1884.2-23.1)
Artiste(s)	Groupe de Londres D 65
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,387 m.
Datation	Second quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209272; BEAZLEY 1963 ² : 752.2; KURTZ 1975: p. 19, 86, 202 (fig. 18.3); BALDASSARRE 1988: p. 110 (fig. 1, pl. 15)



Photographies personnelles

Code Fiche	Culte I-78
Type de scène	A la tombe, colonne, tertre (tymbos), bandelettes, panier, oeufs
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° inv. IV 532
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 190 (fig. 1, pl. 39)



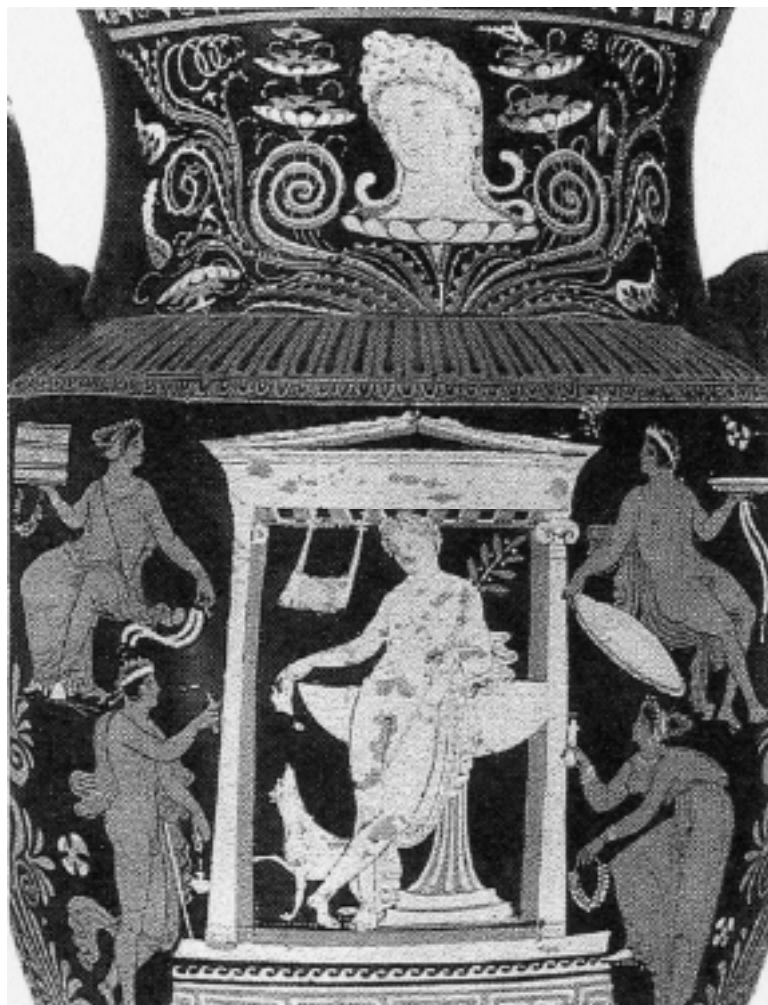
d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 1, pl. 39)

Code Fiche	Culte I-79
Type de scène	A la tombe, stèle, lièvre, offrandes, aryballe
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. A 15041
Artiste(s)	Peintre de Munich 2335
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 335 m.
Datation	Vers 440-430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 24598; STAMPOLIDIS et PARLAMA 2000: p. 252-253 (fig. 233)



d'après STAMPOLIDIS et PARLAMA 2000 (fig. 233)

Code Fiche	Culte I-80
Type de scène	A la tombe, naïskos, jeune homme, louterion, chien, ablutions
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Genève, ... , n° inv. HR 69
Artiste(s)	Peintre de Copenhague 4223
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	350-340 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 87 (fig. 189)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 189)

Code Fiche	Culte I-81
Type de scène	A la tombe, monument, vases, couronnes, guirlandes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 23.160.38
Artiste(s)	Peintre de Bosanquet
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,387 ; D. 0,127 m.
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216333; BEAZLEY 1963 ² : 1227.5; BEAZLEY 1971: 466; KURTZ 1975: p. 37, 38, 209 (fig. 30.1); BALDASSARRE 1988: p. 115 (fig. 4, pl. 18)



d'après <http://www.metmuseum.org>

Code Fiche	Culte I-82
Type de scène	A la tombe, stèle, bandelettes, situle, miroir
Type de support	Amphore pseudo panathénaique à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 82
Artiste(s)	Groupe de Bologne 572
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 532 ; D. 0, 23 m.
Datation	Vers 340-320 av. J.-C.
Bibliographie	CASSIMATIS 1998: p. 330 (fig. 9)



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-83
Type de scène	A la tombe, naïskos, Hermès, homme, éventail, situle
Type de support	Amphore longue ("Barrel-amphora") à figures rouges
Lieu de conservation	Bâle, Antikenmuseum, n° inv. BS 484
Artiste(s)	Peintre de l'Exposition de Virginie (= V. E. Painter)
Région de production	Italie du Sud
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 101 (fig. 269)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 269)

Code Fiche	Culte I-84
Type de scène	A la tombe, naïskos, cavalier, cuirasse, jambières ; stèle, coffrets, situle
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges (dit "Vase Hamilton")
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. F 284 (GR 1772.3-20.14)
Artiste(s)	Peintre de Baltimore
Région de production	Apulie
Provenance	Bari (?)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 889 m.
Datation	Vers 325 av. J.-C.
Bibliographie	WILLIAMS 1999 ² : p. 129 (fig. 92)



Code Fiche	Culte I-85
Type de scène	A la tombe, monument, vêtement
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Mississippi, Musée de l'Université, n° inv. 1977.3.85
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 28 ; D. 0, 081 m.
Datation	Vers 450-400 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216769; Perseus Vase Catalog: Mississippi 1977.3.85; BEAZLEY 1963 ² : 1244.2



d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Culte I-86
Type de scène	A la tombe, monument, cage, oiseau
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1769 (CC1795)
Artiste(s)	Peintre de l'Oiseau
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216406; BEAZLEY 1963 ² : 1232.9; OAKLEY 2004: p. 209 (fig. 171)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 171)

Code Fiche	Culte I-87
Type de scène	A la tombe, monument, oiseau
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. 105
Artiste(s)	Attribué à l'atelier du Peintre d'Achille et du Peintre de la Phiale
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	OAKLEY 2004: p. 211 (fig. 172)



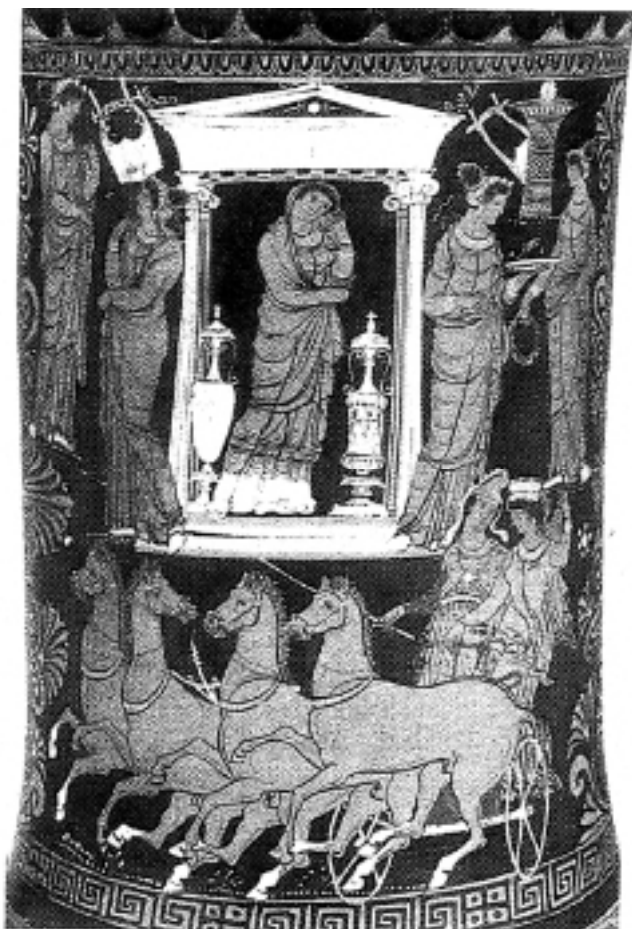
d'après OAKLEY 2004 (fig. 172)

Code Fiche	Culte I-88
Type de scène	A la tombe, déxiôsis, stèle, offrandes, lyre
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Petit Palais / Musée des Beaux-Arts, n° inv. ADUT00349
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique, Athènes
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	2ème moitié du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 10912



Photographies personnelles

Code Fiche	Culte I-89
Type de scène	A la tombe, naïskos, Niobé, loutrophores, offrandes (lyre, cithare, kalathos) ; naïskos, lécythe funéraire, bandelettes, coffrets, miroir
Type de support	Loutrophore à figures rouges
Lieu de conservation	Malibu, The Getty Museum, n° inv. 82.AE.16
Artiste(s)	Peintre du Louvre MNB 1148
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 98 m.
Datation	360-340 av. J.-C.
Bibliographie	Perseus Vase Catalog: Malibu 82.AE.16; TRENDALL 1989: p. 85 (fig. 183); CASSIMATIS 1998: p. 332-333 (fig. 10); DENOYELLE et IOZZO 2009: p. 145 (fig. 212)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 183)



*d'après www.perseus.tufts.edu
(Copyright JPGettyTrust)*

Code Fiche	Culte I-90
Type de scène	A la tombe, naïskos ; stèle; miroir
Type de support	Amphore pseudo-panathénaïque
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 86
Artiste(s)	Groupe de Tarente 7013
Région de production	Apulie
Provenance	Italie méridionale
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 81 ; D. 0, 36 m.
Datation	Vers 325-300 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : K 86



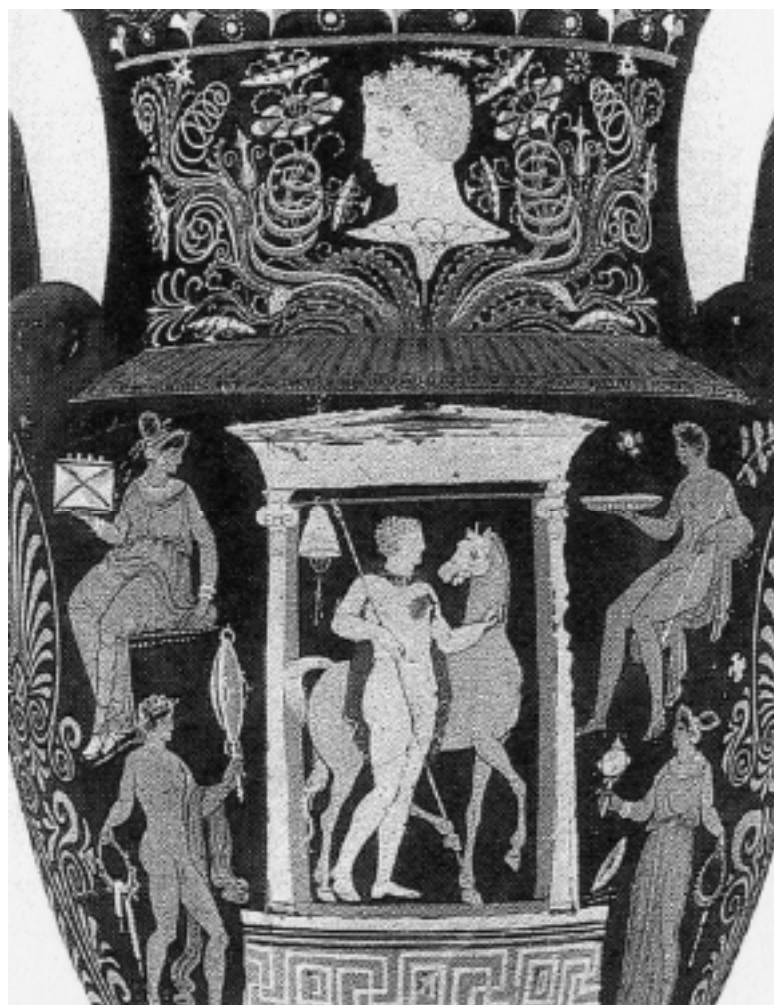
d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-91
Type de scène	A la tombe, naïskos, armes
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Philadelphie, Musée de l'Université de Pennsylvanie, n° inv. L 64.26
Artiste(s)	Peintre de Ginosa
Région de production	Italie du Sud
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 193 (fig. 2, pl. 44); TRENDALL 1989: p. 84 (fig. 177)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 177)

Code Fiche	Culte I-92
Type de scène	A la tombe, naïskos, cavalier, armes, cheval, miroir
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Genève, collection privée, n° inv. -
Artiste(s)	Peintre de Copenhague 4223
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	350-340 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 87 (fig. 188)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 188)

Code Fiche	Culte I-93
Type de scène	Andromède, colonne, vase
Type de support	Amphore à figures rouges ("barrel-bodied")
Lieu de conservation	(autrefois) Malibu, The Getty Museum, n° inv. 84.AE.996
Artiste(s)	Groupe des Métopes
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	0, 87 m.
Datation	Vers 340 av. J.-C.
Bibliographie	Perseus Vase Catalog: Malibu 84.AE.996; TRENDALL 1989: p. 85 (fig. 182 = autre face du vase)



d'après www.perseus.tufts.edu

Code Fiche	Culte I-94
Type de scène	A la tombe, naïskos, stèle, offrandes, éventail
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. F 283
Artiste(s)	Peintre de l'Ilioupersis
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 688 m.
Datation	380-370 av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 194 (fig. 3, pl. 44); TRENDALL 1989: p. 79 (fig. 138-139); WILLIAMS 1999 ² : p. 116 (fig. 83); DENOYELLE et IOZZO 2009: p. 137-138 (fig. 199-200 et pl. XVII)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 139)

Code Fiche	Culte I-95
Type de scène	A la tombe, bandelettes, sakkos, inscription
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n° inv. 19497
Artiste(s)	Peintre des Inscriptions
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,35 ; D. 0,11 m.
Datation	Second quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209238; KURTZ 1975: p. 20, 45, 86, 153, 202-203 (fig. 19.1); FAIRBANKS 1907: p. 193 (fig. 43, vol. VI); BEAZLEY 1963 ² : 748.1; BOARDMAN 2000: p. 130-131 (fig. 257)



d'après KURTZ 1975 (fig. 19.1)

Code Fiche	Culte I-96
Type de scène	A la tombe, naïskos, maîtresse et servante, offrandes, miroir, oeufs
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. F 352
Artiste(s)	Peintre de Lycurgue
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 350 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 81 (fig. 150)



© G. Beauchef et S. Bugnon

Code Fiche	Culte I-97
Type de scène	A la tombe, panier, offrandes, pleurs, stèle, inscription, trous (?)
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1958
Artiste(s)	Peintre des inscriptions
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,365 m.
Datation	Vers 450 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209239; FAIRBANKS 1907: p. 203-204 (fig. 45, vol. VI); BEAZLEY 1963 ² : 748.2, 1668; BEAZLEY 1971: 413; KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 116 (pl. 27); KURTZ 1975: p. 20, 45, 203 (fig. 19.3); KURTZ 1984: p. 321, 327 (fig. 7); BALDASSARRE 1988: p. 110-111 (fig. 2, pl. 15); LISSARRAGUE 1988: p. 100 (fig. 12.2); LISSARRAGUE 1999: p. 120-121 (fig. 93-94); OAKLEY 2004: p. 146-147 (fig. 111); OAKLEY 2008 (1): p.17 (fig. 7)



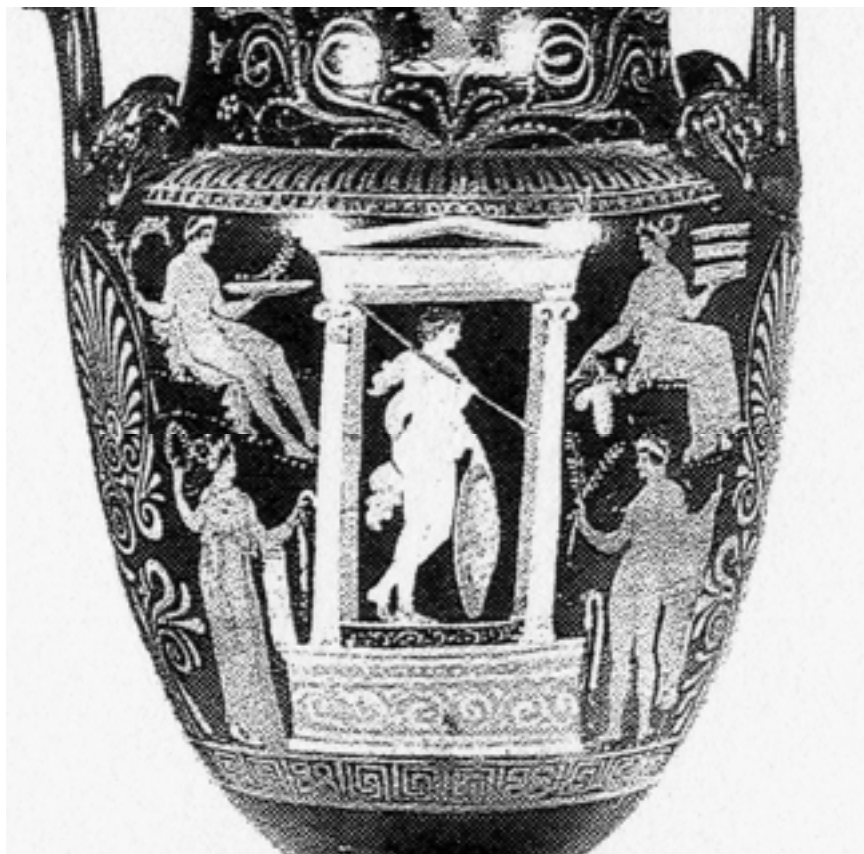
d'après KURTZ 1975 (fig. 19.3)

Code Fiche	Culte I-98
Type de scène	A la tombe, monument
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Milan, Collection H.A., n° inv. 315
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. (?) av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 9007590; PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 184 (fig. 3, pl. 34)



d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 3, pl. 34)

Code Fiche	Culte I-99
Type de scène	A la tombe, naïskos, guerrier, branches, coffret, raisin, branches
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Bari, Musée d'archéologie, n° inv. 20054
Artiste(s)	Peintre Gioia del Colle
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	350-340 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 86 (fig. 186)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 186)

Code Fiche	Culte I-100
Type de scène	Hypnos et Thanatos, armes, casque corinthien, bandelettes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. D 58
Artiste(s)	Peintre de Thanatos
Région de production	Attique
Provenance	Ampelokepoi, Attique
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 48 m.
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216353; BEAZLEY 1963 ² : 1228.12; BEAZLEY 1971: 466; PFUHL 1979: p. 73 (fig. 88, pl. 63); BALDASSARRE 1988: p. 109, 111-112 (fig. 4, pl. 16); CARPENTER 1997: p. 78 (fig. 123); HOLTZMANN et PASQUIER 1998: p. 190 (fig. 117); KOCH-BRINKMANN 1999: p. 18, 28 (fig. 45-48); KURTZ 1975: p. xxi, 211 (fig. 32.4); BOARDMAN 2000: p. 132 (fig. 271); OAKLEY 2004: p. 126-127 (pl. V. A-B.)



Photographies personnelles

Code Fiche	Culte I-101
Type de scène	A la tombe, pleurs, épée
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 2021
Artiste(s)	Peintre d'Athènes 2020
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 265 m.
Datation	Troisième quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212451; BEAZLEY 1963 ² : 854.1; KURTZ 1975: p. 36, 209 (fig. 29.3); BALDASSARRE 1988: p. 112 (fig. 1, pl. 17)



d'après KURTZ 1975 (fig. 29.3)

Code Fiche	Culte I-102
Type de scène	A la tombe, naïskos, hommes, prêtre (?), cuirasse, vases
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Melbourne, National Gallery of Victoria , n° inv. D88-1969
Artiste(s)	Peintre de Ganymède
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 887 ; l. 0, 496 / 0, 417 m.
Datation	330-320 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 97 (fig. 238)



d'après <http://www.ngv.vic.gov.au>



Code Fiche	Culte I-103
Type de scène	A la tombe, naïskos, décor végétal (rinseau), miroir
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	(Autrefois) Marché d'Art londonien, - , -
Artiste(s)	Peintre de Ginosa
Région de production	Italie du Sud
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 84 (fig. 178)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 178)

Code Fiche	Culte I-104
Type de scène	A la tombe, naïskos, femme, échelle (?), grenade
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Newark, Musée, n° inv. 50.330
Artiste(s)	Peintre de CA
Région de production	Campanie
Provenance	Cumes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	350-330 av. J.-C.
Bibliographie	SMITH 1976 ² : p. 142-143 (pl. 20); TRENDALL 1989: p. 168 (fig. 314)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 314)

Code Fiche	Culte I-105
Type de scène	A la tombe, diphros, alabastre, monument
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. 3291
Artiste(s)	Peintre de Bosanquet (Beazley) ou de Sabouroff (Oakley)
Région de production	Athènes
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216337; BEAZLEY 1963 ² : 1227.9; BOARDMAN 2000: p. 132 (fig. 270); OAKLEY 2000: p. 245-246 (fig. 9.11); OAKLEY 2004: p. 158 (fig. 122); OAKLEY 2008 (1): p. 17



Photographie personnelle

Code Fiche	Culte I-106
Type de scène	Naïskos, femme, coffret, éventail
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Naples, Museo Archeologico Nazionale, n° inv. 82372 (H 2106)
Artiste(s)	Peintre de l'Ilioupersis (?)
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 194 (fig. 3, pl. 47); CASSIMATIS 1998: p. 348-349 (fig. 18)



d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 3, pl. 47)

Code Fiche	Culte I-107
Type de scène	A la tombe, stèle, bandelettes, miroir, patère (?)
Type de support	Pélikè
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 76
Artiste(s)	Peintre des Enfers
Région de production	Apulie
Provenance	Italie méridionale
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 74 ; D. 0, 395 m.
Datation	Vers 340-330 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : K 76



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Culte I-108
Type de scène	A la tombe, naïskos, couple, éventail
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum, n° inv. 17.120.240
Artiste(s)	A la manière du Peintre de la Patère
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	340-320 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 95 (fig. 236); CASSIMATIS 1998: p. 341-n. 80



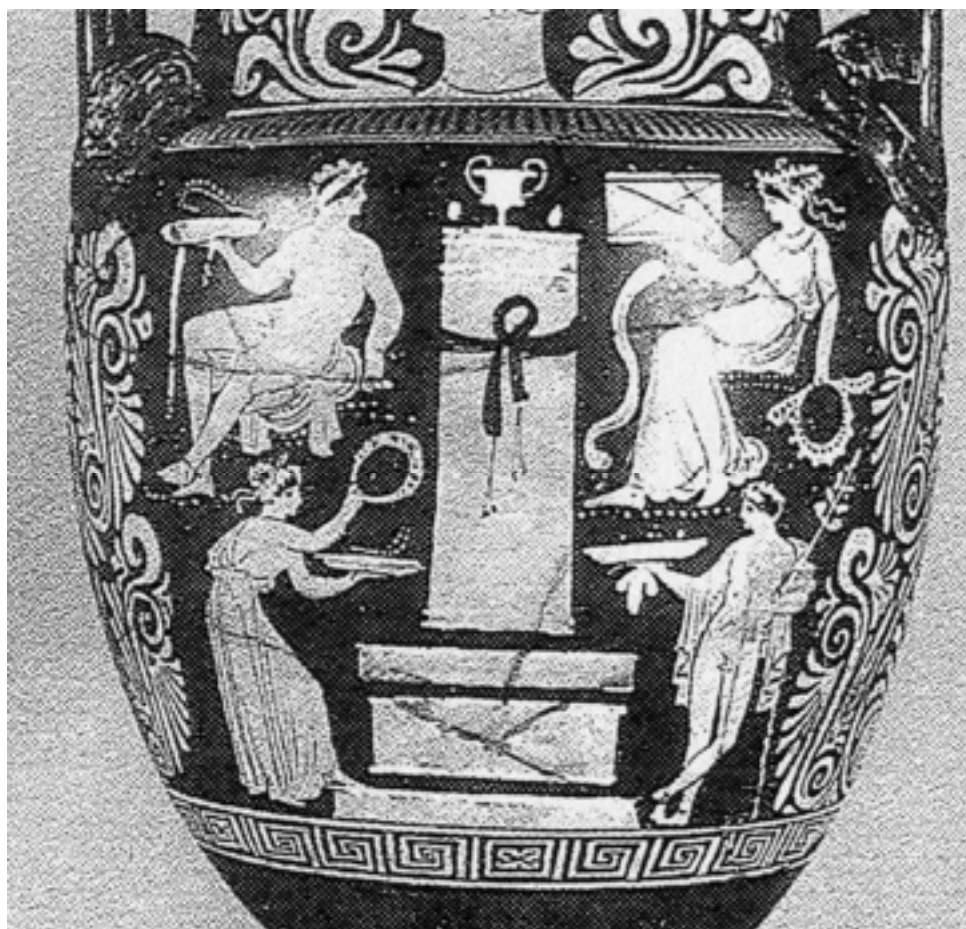
d'après TRENDALL 1989 (fig. 236)

Code Fiche	Culte I-109
Type de scène	A la tombe, monument à degrés, lécythes, alabastres, trous (?), abandon
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. CA 3758
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 152 ; D. 0, 065 m.
Datation	Vers 475-450 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 3032; KURTZ 1975: p. 82 et s., 205 (fig. 23.3)



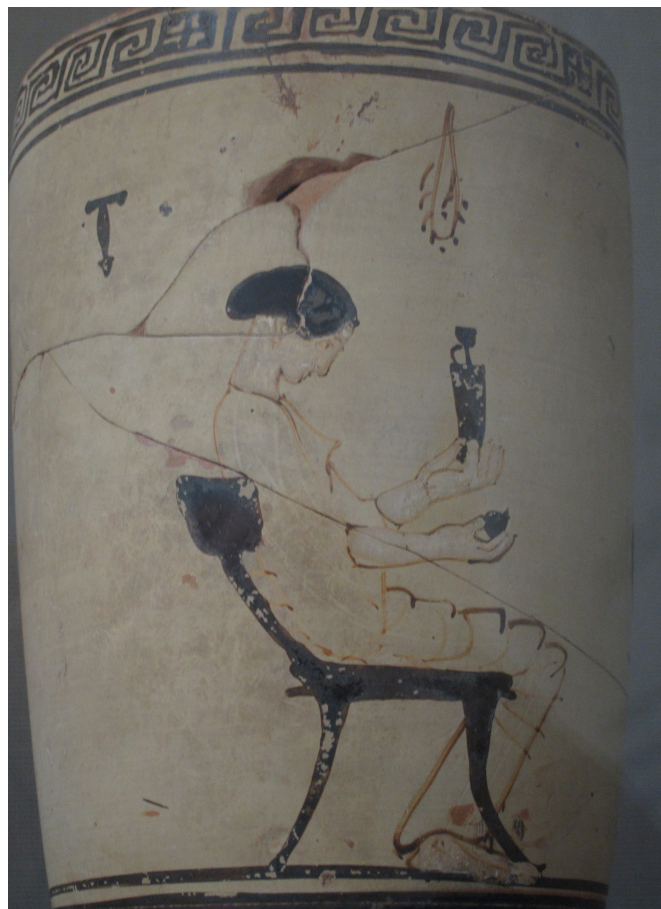
Photographie personnelle

Code Fiche	Culte I-110
Type de scène	Stèle, offrandes
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Barletta, ... , n° inv. 659 (912)
Artiste(s)	Groupe de Berlin-Branca
Région de production	Italie du Sud
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 87 (fig. 191)



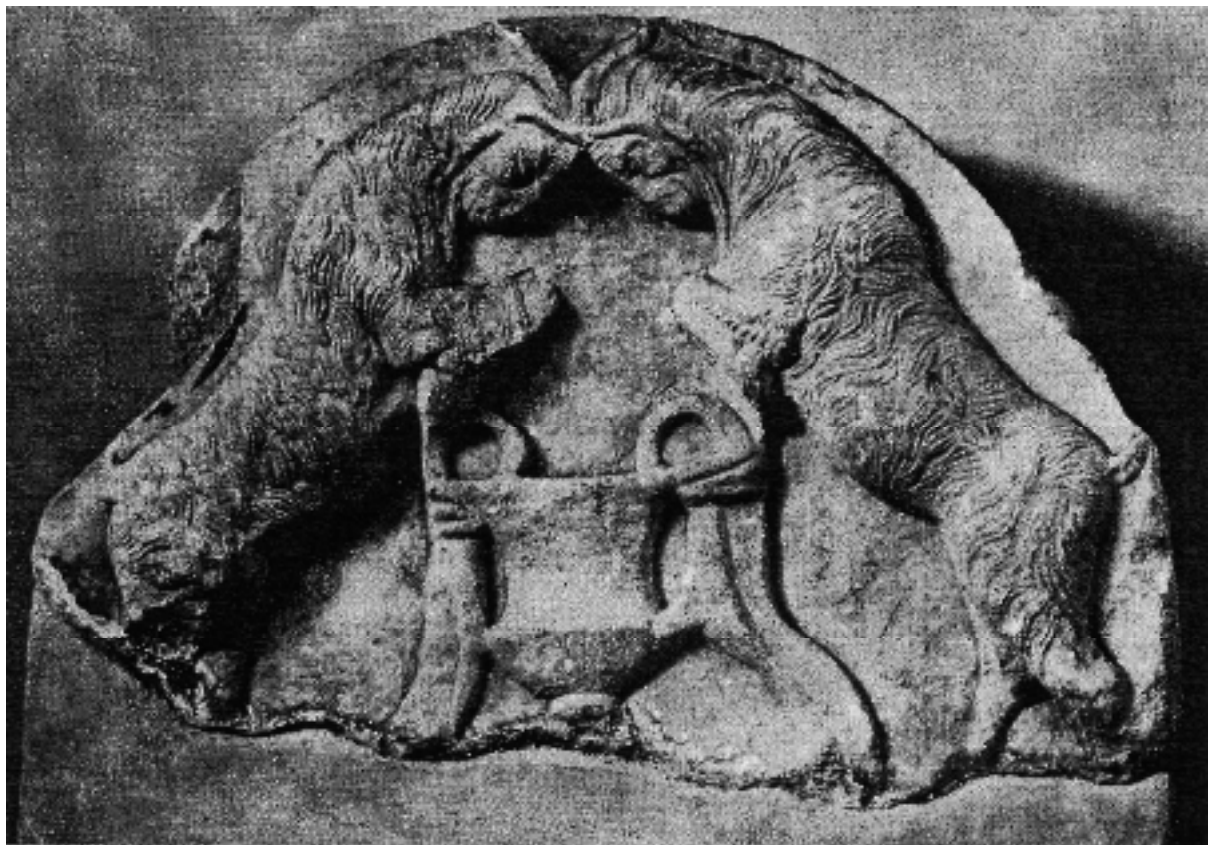
d'après TRENDALL 1989 (fig. 191)

Code Fiche	Culte I-111
Type de scène	Femme, lécythe, klismos
Type de support	Lécythe funéraire
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. D 26
Artiste(s)	Peintre d'Athènes 1826 (Buschor)
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie, Eubée
Matériaux	Céramique; peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 460 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209203; FRIIS JOHANSEN 1951: p. 157 (fig. 80); BEAZLEY 1963 ² : 746.3, 1668



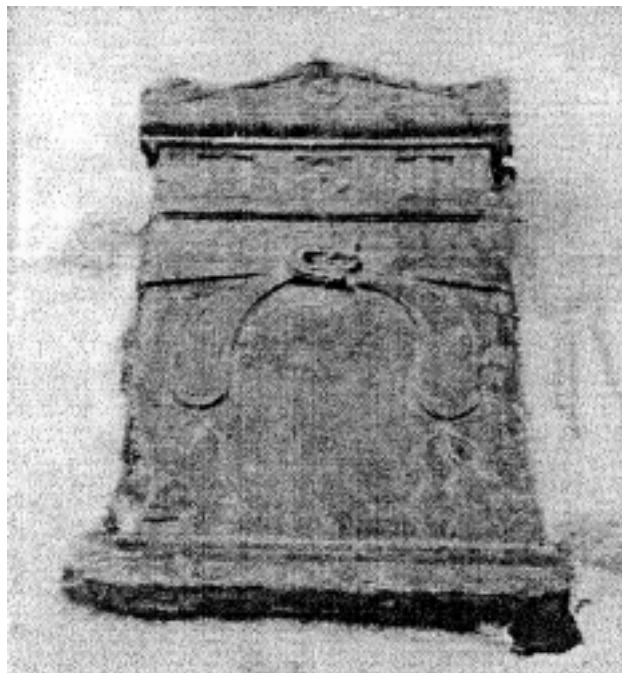
Photographie personnelle

Code Fiche	Culte II-1
Type de scène	Boucs affrontés, canthare, bandelettes
Type de support	Stèle funéraire (fragment)
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 781
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Liosia
Matériaux	Marbre (?)
Dimensions	H. 0, 41 ; l. 0, 47 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 132 (fig. 343)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 343, pl. 57)

Code Fiche	Culte II-2
Type de scène	Bandelette (taenia), phiale
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Inconnu
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Grèce centrale
Provenance	Anaktorion (actuelle Vonitsa)
Matériaux	Inconnus
Dimensions	Inconnus
Datation	Epoque hellénistique
Bibliographie	FRASER et RONNE 1957: p. 178, 191, 195 (fig. Anakt. 9, pl. 24)



d'après FRASER et RONNE 1957 (fig. Anakt. 9, pl. 24)

Code Fiche	Culte II-3
Type de scène	Maîtresse, servante, bandelette
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Athènes , Musée national, n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Marbre
Dimensions	H. conservée 1, 08 m.
Datation	Epoque classique
Bibliographie	FRIIS JOHANSEN 1951: p. 155-156 (fig. 78)



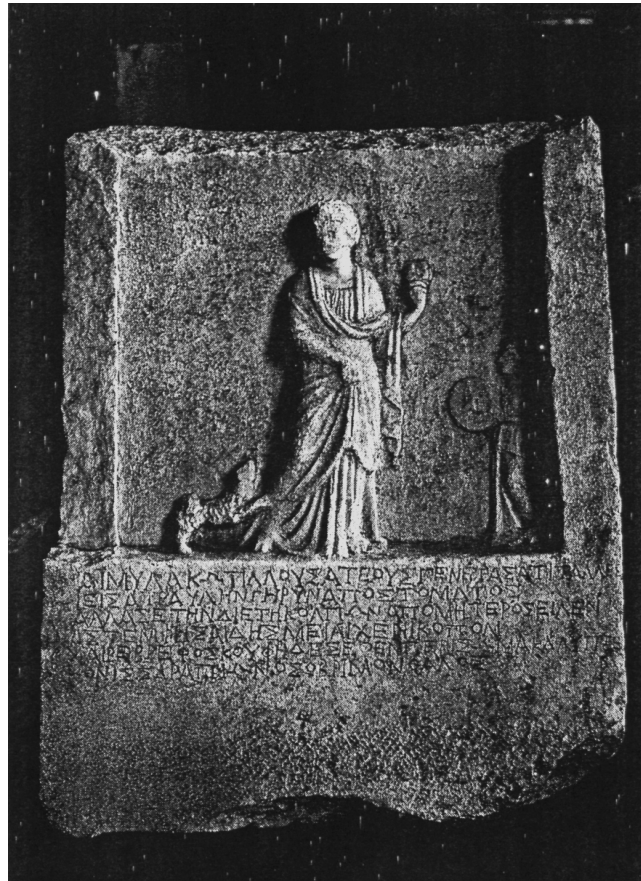
d'après JOHANSEN 1951 (fig. 78)

Code Fiche	Culte II-4
Type de scène	Stèle, femme, lécythe
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, 08.258.42
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique (?); Béotie (?)
Provenance	Inconnue
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 1, 58 ; l. 0, 96 m.
Datation	Vers 425-400 av. J.-C.
Bibliographie	FRIIS JOHANSEN 1951: p. 155 (fig. 77)



d'après JOHANSEN 1951 (fig. 77)

Code Fiche	Culte II-5
Type de scène	Monument (bébé), jeune fille, servante, chien
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	(Autrefois) Izmir, Ecole Protestante, -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Asie Mineure
Provenance	Smyrne
Matériaux	Marbre
Dimensions	Inconnues
Datation	Ile s. av. J.-C.
Bibliographie	PFUHL et MOBIUS 1977-1979: p. 133 (fig. 392, pl. 64); ZANKER 1992: p. 221 (fig. 17); MERKELBACH et STAUBER 1998: p. 537-538



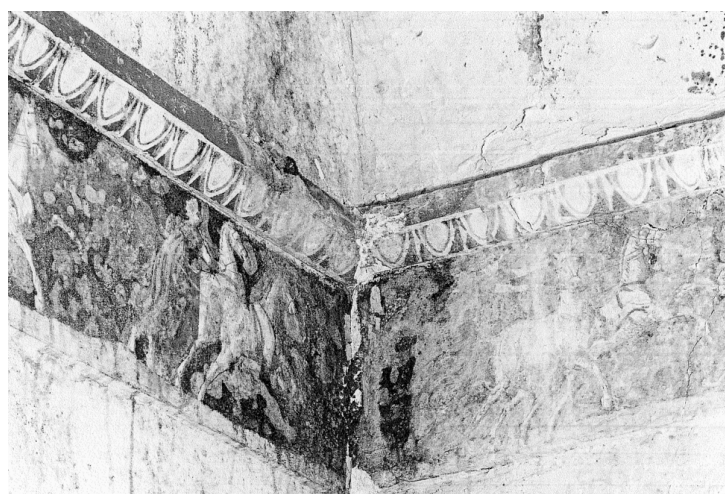
d'après ZANKER 1992 (fig. 17)

Code Fiche	Culte II-6
Type de scène	Visite à la tombe, déxiôsis
Type de support	Lécythe funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. MG 51
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Marbre
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 380 av. J.-C.
Bibliographie	KNIGGE 1991 ² : p. 115, 117 (fig. 113); OAKLEY 2003: p. 170-171 (fig. 12)



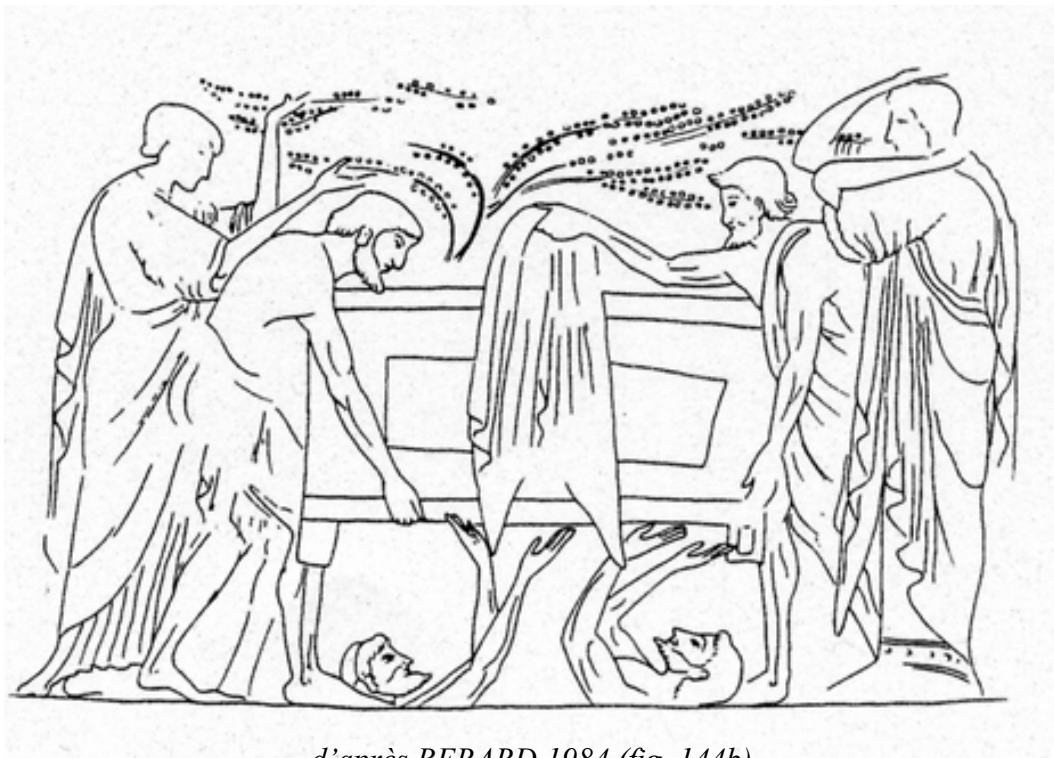
d'après OAKLEY et NEILS 2003 (fig. 12, p. 170)

Code Fiche	Culte IV-1
Type de scène	Course de chevaux
Type de support	Tombe peinte dite "Tombe du Prince" (tombe III du Grand Tumulus)
Lieu de conservation	Vergina, in situ, antichambre de la Tombe du Prince
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Macédoine
Provenance	Vergina, Macédoine
Matériaux	Peinture
Dimensions	Tombe : 6,35 x 5,08 m.
Datation	Vers 310-300 av. J.-C.
Bibliographie	DROUGOU 2006: p. 168 et s., 295 (fig. p. 169, 295)



d'après DROUGOU 2006 (p. 169, 295)

Code Fiche	Ekphora I-1
Type de scène	Déposition, cercueil (bois de cyprès), arbre ou plantes
Type de support	Loutrophore à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 450 (CC688)
Artiste(s)	Peintre de Sappho
Région de production	Attique
Provenance	Environs du Phalère
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 480; LECRIVAIN 1896: p. 1378 (fig. 3346); KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 152 (pl. 36); VERMEULE 1979: p. 21 (fig. 17 / chap. I); BERARD 1984: p. 100 (fig. 144b); KURTZ 1984: p. 321, 325 (fig. 4a-b); SHAPIRO 1991: p. 639-640; KALTSAS et SHAPIRO 2008: p. 344-345 (cat. 153)



d'après BERARD 1984 (fig. 144b)

Code Fiche	Ekphora I-2
Type de scène	Ekphora
Type de support	Plaque funéraire (pinax) à figures noires
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. 1814 (1823)
Artiste(s)	Exékias
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Terre cuite, peinture
Dimensions	H. 0, 37 m.
Datation	Seconde moitié du VIe s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 350493; BEAZLEY 1956: 146.22-23; MOORE 1968, p. 358; BEAZLEY 1971: 60; GIRARDOT 1989, p. 431-432 (fig. 5); BOARDMAN 1996: p. 58 (fig. 105.2)



Photographie personnelle

Code Fiche	Ekphora I-3
Type de scène	Ekphora, hommes en armes, hommes, femmes, aulète, lamentations, monument, plantes, serpent, oeuf (?)
Type de support	Kyathos (canthare à une seule anse), figures noires
Lieu de conservation	Paris, BnF-Cabinet des Médailles, n° inv. 353
Artiste(s)	Groupe du Périzoma
Région de production	Attique
Provenance	Etrurie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	(approx.) H. 0, 215 (sans l'anse) / 0, 28 (avec l'anse); D. 0, 20 m.
Datation	Vers 520-500 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 301934; BEAZLEY 1956: 346.7; KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 145 (pl. 35); VERMEULE 1979: p. 18 (fig. 15 / chap. I); BERARD 1984: p. 100 (fig. 146); LONSDALE 1993: p. 252 (fig. 28); DELAVAUD-ROUX 1994: p. 124 -125 (fig. 53); SHAPIRO 2000: p. 333-337 (fig. 12.9-10)



*Photographies
personnelles*



Code Fiche	Ekphora I-4
Type de scène	Ekphora, charriot, aulète, hommes en armes, hommes, femmes, lamentations, monument, plantes, hérissos
Type de support	Kyathos (canthare à une seule anse) à figures noires
Lieu de conservation	Paris, BnF-Cabinet des Médailles, n° inv. 355
Artiste(s)	Groupe du Périzoma
Région de production	Attique
Provenance	Vulci, Etrurie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	(approx.) H. 0, 20 (sans l'anse)/ 0, 265 (avec l'anse); D. 0, 12 m.
Datation	Vle s. av. J.-C. (?)
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 355; BEAZLEY 1956: 346.8; LECRIVAIN 1896: p. 1375 (fig. 3341); KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 145 (pl. 34); VERMEULE 1979: p. 18 (fig. 16 / chap. I); WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 98 (fig. 49); BERARD 1984: p. 100 (fig. 145a); SPIVEY 1991: p. 147 (fig. 60)



*Photographies
personnelles*

Code Fiche	Ekphora I-5
Type de scène	Hypnos et Thanatos
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 12783
Artiste(s)	Peintre du Carré
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216479; BEAZLEY 1963 ² : 1237.11, 1688; VERMEULE 1979: p. 150 (fig. 4 -chap. 5); BALDASSARRE 1988: p. 109 (fig. 5, pl. 16); BOARDMAN 2000: p. (fig. 275); OAKLEY 2004: p. 127 (fig. 91)



d'après BOARDMAN 2000 (fig. 275)

Code Fiche	Ekphora I-6
Type de scène	Hypnos et Thanatos, mort de Sarpédon, Hermès Psychopompe
Type de support	Cratère en calice à figures rouges
Lieu de conservation	Rome, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia, n° inv. 1972.11.10
Artiste(s)	Peintre : Euphronios ; potier : Euxithéos
Région de production	Attique
Provenance	Cerveteri, Etrurie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 510 av. J.-C.
Bibliographie	BAZANT 1994: p. 904 (fig. 3=Sarpédon 4); CARPENTER 1997: p. 78, 203 (fig. 310); MOHEN 1995: p. 204-206



d'après CARPENTER 1997 (fig. 310)

Code Fiche	Ekphora I-7
Type de scène	Hypnos et Thanatos, mort de Sarpédon
Type de support	Cratère en cloche apulien à figures rouges
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 16.140
Artiste(s)	Peintre de Sarpédon
Région de production	Apulie
Provenance	Sicile (?)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 499 ; D. 0, 0, 568 m.
Datation	Vers 400-380 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL et WEBSTER 1971: p. 52 (fig. III.1,17); BAZANT 1994: p. 905 (fig. 10=Sarpédon 14)



d'après BAZANT 1994 (fig. 10=Sarpédon 14)

Code Fiche	Ekphora I-8
Type de scène	Muses, musique
Type de support	Hydrie (kalpis) à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Petit Palais / Musée des Beaux-Arts, n° inv. ADUT00320
Artiste(s)	Peintre de Pélée ou Groupe de Polygnotos
Région de production	Athènes
Provenance	Nola, Italie
Matériaux	Céramique, peinture (teinte grise, cf. bûcher)
Dimensions	Inconnues
Datation	440-420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 213520; BEAZLEY 1963 ² : 1040.22



Photographie personnelle

Code Fiche	Ekphora I-9
Type de scène	A la tombe, Hypnos et Thanatos, monument, bandelettes, inscription
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 17294
Artiste(s)	Attribué au Peintre de Londres 1905
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 470-460 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209255; BEAZLEY 1963 ² : 750; LISSARRAGUE 1988: p. 101 (fig. 12.1); OAKLEY 2004: p. 126 (fig. 88)



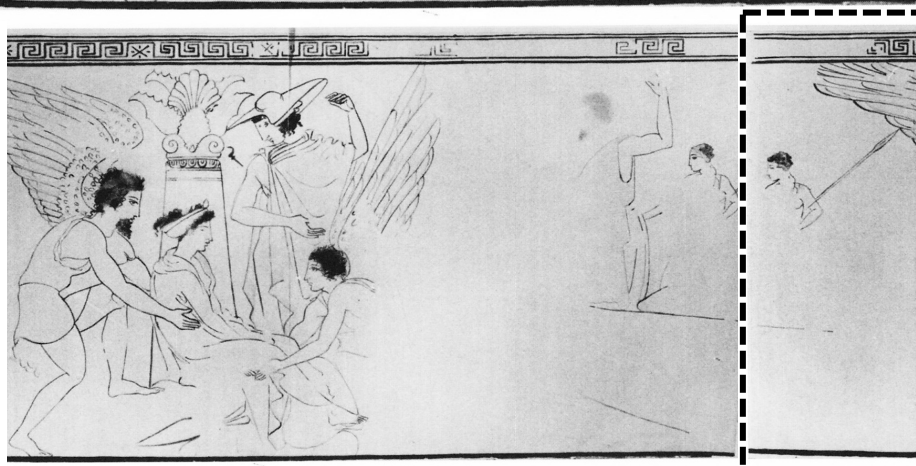
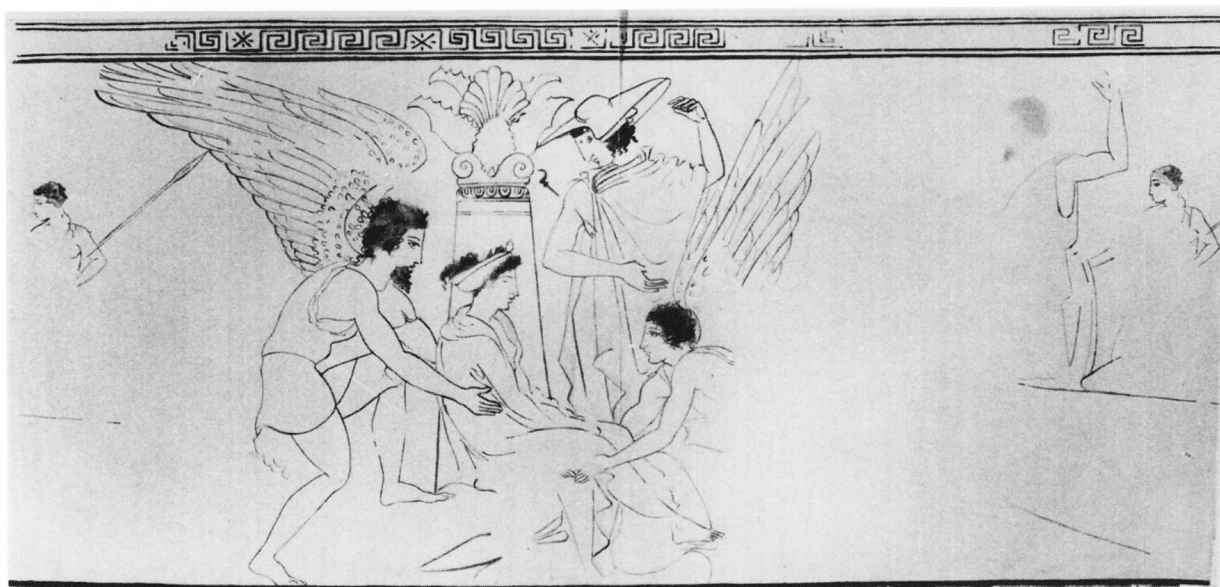
d'après OAKLEY 2004 (fig. 88)

Code Fiche	Ekphora I-10
Type de scène	Hypnos et Thanatos
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. D 59
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,36 ; D. 0,115 m.
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212420; ROBERTSON 1959: p. 148-149 (fig. p. 150-151); BEAZLEY 1963 ² : 851.272; OAKLEY 2004: p. 126 (fig. 89-90)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 89-90)

Code Fiche	Ekphora I-11
Type de scène	Hypnos et Thanatos, Hermès Psychopompe, Charon, monument
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1830 (1082)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 430-420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 15562; OAKLEY 2004: p. 129 (fig. 95)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 95)

Code Fiche	Ekphora I-12
Type de scène	Monument, couronnement, Hypnos et Thanatos
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung, n° inv. V.I. 3325
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 46170; OAKLEY 2004: p. 129 (fig. 96)

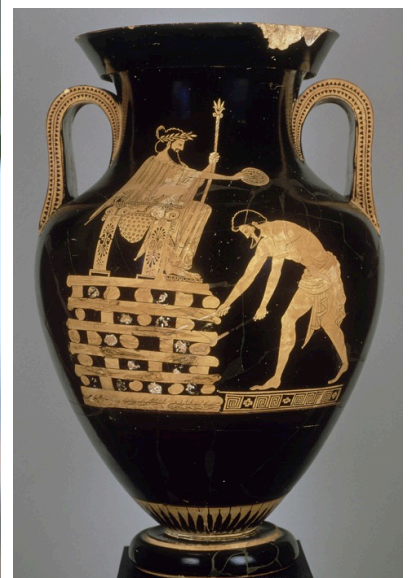


d'après OAKLEY 2004 (fig. 96)

Code Fiche	Ekphora I-13
Type de scène	Bûcher, Crésus, phiale
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. G 197
Artiste(s)	Myson
Région de production	Attique, Athènes
Provenance	Vulci, Etrurie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 595 m.
Datation	500-490 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 202176; BEAZLEY 1963 ² : 237, 238, 238.1; BEAZLEY 1971: 349



Photographie personnelle



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Ekphora I-14
Type de scène	Alcmène, bûcher
Type de support	Cratère en calice à figures rouges
Lieu de conservation	Lipari, Musei Eoliano, n° inv. 9405
Artiste(s)	Peintre d'Hécate
Région de production	Sicile
Provenance	Lipari (T 730)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Milieu du IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	DENOYELLE et IOZZO 2009: p. 173 (fig. 245)



d'après DENOYELLE et IOZZO 2009 (fig. 245)

Code Fiche	Ekphora I-15
Type de scène	Funérailles de Patrocle, bûcher, offrandes
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Naples, Museo Archeologico Nazionale, n° inv. 3254 (81954)
Artiste(s)	Peintre de Darius
Région de production	Apulie
Provenance	Canosa, Tombe du vase des Perses
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 340-330 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 89 (fig. 204); DENOYELLE et IOZZO 2009: p. 148 (fig. 217)



d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Ekphora I-16
Type de scène	Bûcher, apothéose, Héraclès, cuirasse
Type de support	Pélikè à figures rouges
Lieu de conservation	Munich, Antikensammlungen, n° inv. 2360
Artiste(s)	Attribuée au Peintre de Kadmos
Région de production	Attique
Provenance	Vulci, Etrurie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 43 m.
Datation	Vers 410 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 215719; BEAZLEY 1963 ² : 1186.30, 1685; SPIVEY 1991: p. 146 (fig. 33) ; CARPENTER 1997: p. 133 (fig. 230); BOARDMAN 2000: p. 167 (fig. 311); LISSARRAGUE 2008: p. 25-26 (fig. 8)



d'après CARPENTER 1997 (fig. 230)

Code Fiche	Ekphora II-1
Type de scène	Monument funéraire, stèle, serviteurs, urne, athlète, couronne
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Oxford, Ashmolean Museum, n° inv. 1947.271
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Asie Mineure
Provenance	Smyrne
Matériaux	Marbre
Dimensions	Inconnues
Datation	Ile s. av. J.-C.
Bibliographie	PFUHL-MOBIUS 1977-1979: fig. 149; ZANKER 1992: p. 221 (fig. 16)



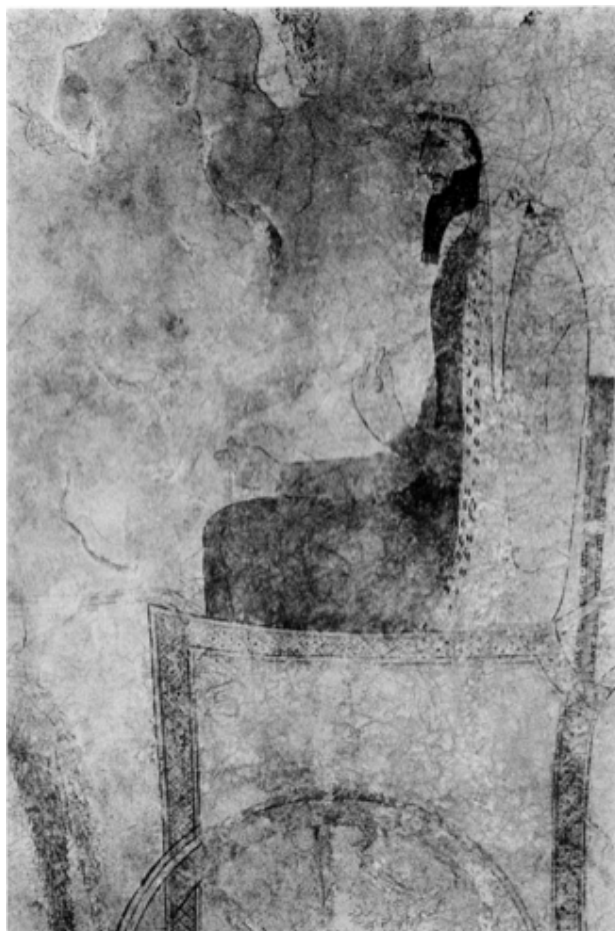
d'après ZANKER 1992 (fig. 16)

Code Fiche	Ekphora IV-1
Type de scène	Ekphora
Type de support	Tombe peinte
Lieu de conservation	Karaburun, Lycie, in situ
Artiste(s)	Inconnus
Région de production	Asie Mineure
Provenance	Karaburun, Tombe II
Matériaux	Peinture
Dimensions	H. max. frise 0,55 m.
Datation	Vers 475 av. J.-C.
Bibliographie	MELLINK 1971: p. 253 et s. (fig. 21, pl. 54); MELLINK et LAWRENCE ANGEL 1973: p. 297 et s. (fig. 7, pl. 45); MELLINK 1974: p. 355 et s. (fig. 12, pl. 67); MELLINK 1979: p. 491 et s.



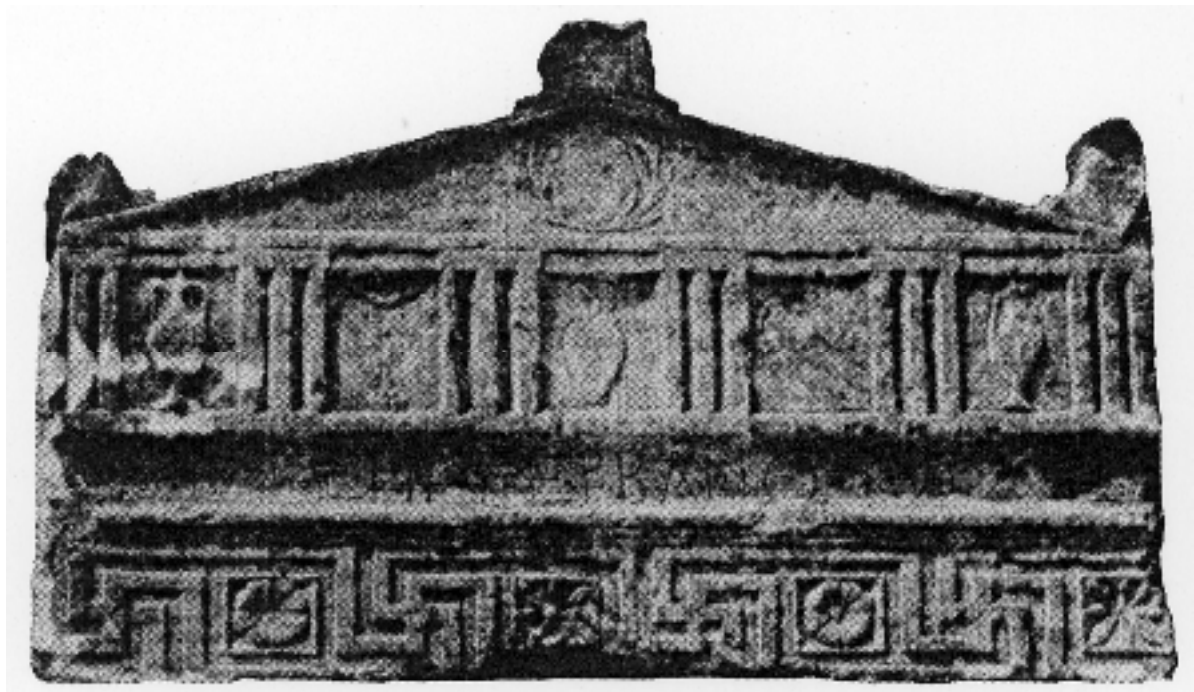
d'après MELLINK 1974 (fig. 12, pl. 67)

Code Fiche	Ekphora IV-2
Type de scène	Ekphora, trône, dignitaire
Type de support	Tombe peinte
Lieu de conservation	Karaburun, Lycie, in situ
Artiste(s)	Inconnus
Région de production	Asie Mineure
Provenance	Karaburun, Tombe II
Matériaux	Peinture
Dimensions	H. max. frise 0, 55 m.
Datation	Vers 475 av. J.-C.
Bibliographie	MELLINK et LAWRENCE ANGEL 1973: p. 298 et s. (fig. 9, pl. 46); MELLINK 1974: p. 356-357 (fig. 15, pl. 68); MELLINK 1979: p. 491 et s.



d'après MELLINK et LAWRENCE 1973 (fig. 9, pl. 46)

Code Fiche	Ekphora IV-3
Type de scène	Amphores à bouchons (urnes ?)
Type de support	Stèle-fronton ou entablement funéraire de Gerbanos
Lieu de conservation	Thèbes, Musée archéologique, n° inv. 8
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Béotie
Provenance	Thèbes (?)
Matériaux	Marbre
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque hellénistique
Bibliographie	DAUMAS 1998: p. 205 (fig. 45)



d'après DAUMAS 1998 (fig. 45)

Code Fiche	Monument I-1
Type de scène	Geste à la tombe, monument, couronne, guirlande
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1790 (CC1775)
Artiste(s)	Peintre de l'Inscription
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 345 m.
Datation	Second quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209242; BEAZLEY 1963 ² : 749.5; KURTZ 1975: p. 20, 45, 203 (fig. 19.2); BALDASSARRE 1988: p. 110 (fig. 3, pl. 15)



d'après KURTZ 1975 (fig. 19.2)

Code Fiche	Monument I-2
Type de scène	Tertre (tymbos), pleureuses, loutrophore (vase funéraire), inscription, eidola, serpent
Type de support	Loutrophore à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 450 (CC688)
Artiste(s)	Peintre de Sappho
Région de production	Attique
Provenance	Environs du Phalère
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	V. 500 av. J.-C. (entre 525 et 475 - Beazley)
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 480; LECRIVAIN 1896: p. 1377 (fig. 3345); KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 152 (pl. 36); VERMEULE 1979: p. 21 (fig. 17, chap. I, pour un autre détail du vase); BERARD 1984: p. 100 (fig. 144c); KURTZ 1984: p. 321, 325 (fig. 4a-b); SABETAI 2009: p. 301, 305 (fig. 9); KALTSAS et SHAPIRO 2008: p. 344-345 (cat. 153)



*d'après KURTZ et BOARDMAN 1971
(pl. 36)*



d'après BERARD 1984 (fig. 144c)

Code Fiche	Monument I-3
Type de scène	A la tombe, stèle, offrandes, oeufs, servante, éventail, angoisse
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. GR 1970.6-19.1
Artiste(s)	Attribuée au Peintre de Lipari
Région de production	Sicile
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 334 m.
Datation	320-310 av. J.-C.
Bibliographie	WILLIAMS 1999 ² : p. 129 (fig. 90b)

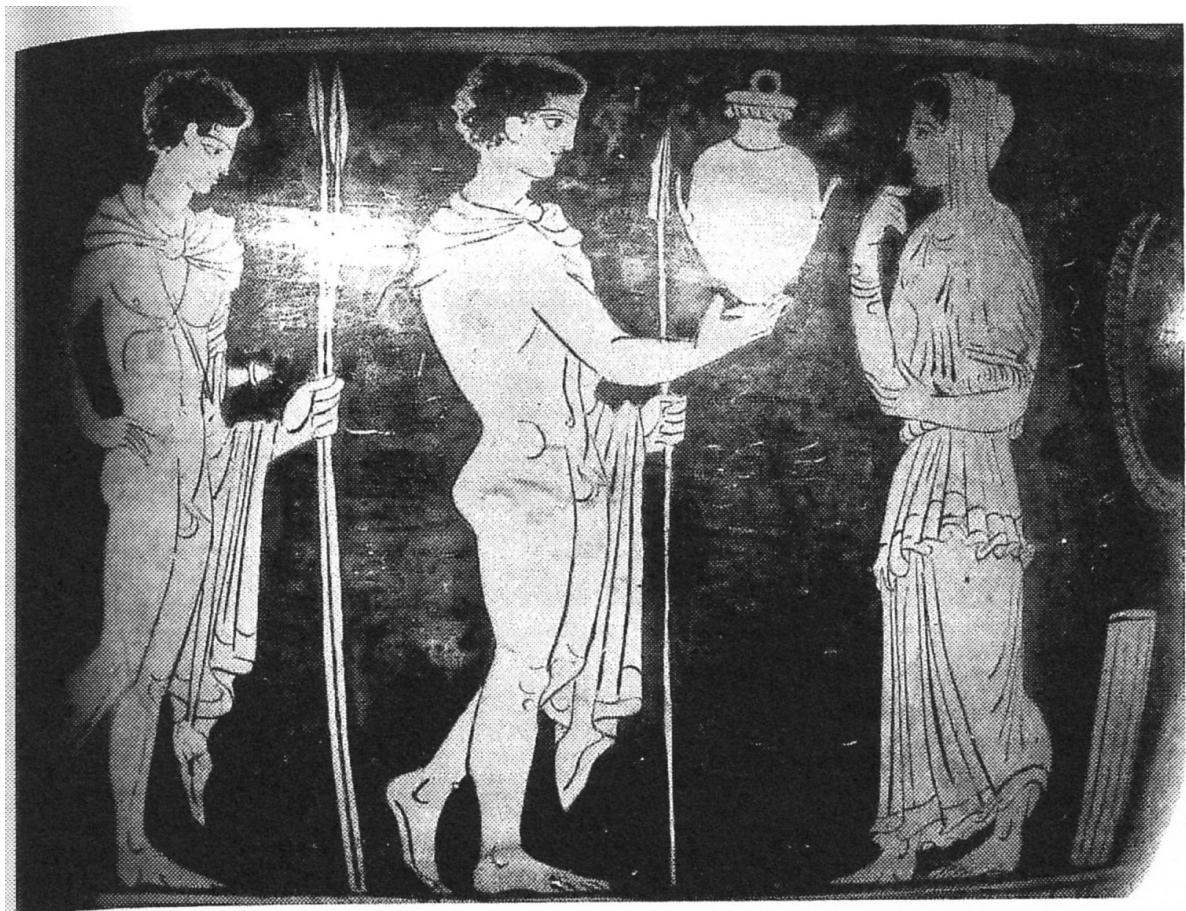


Code Fiche	Monument I-4
Type de scène	A la tombe, lamentations, monument, bandelettes, jeune homme, femme
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Munich, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, n° inv. Schoen 76
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212319; BEAZLEY 1963 ² : 845.171; Beazley 1971: 423; OAKLEY 2004: p. 152 (fig. 116-117)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 116-117)

Code Fiche	Monument I-5
Type de scène	Urne d'Oreste
Type de support	Cratère en cloche à figures rouges
Lieu de conservation	Vienne, -, n° inv. 689 (SK 195, 69)
Artiste(s)	Peintre de Sydney
Région de production	Lucanie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 360-350 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL et WEBSTER 1971: p. 66 (fig. III.2,5)



d'après TRENDALL et WEBSTER 1971 (détail - fig. III.2,5)

Code Fiche	Monument I-6
Type de scène	A la tombe d'Agamemnon, offrandes, bandelettes, lécythe, kalpis, libation ?
Type de support	Pélikè à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 544
Artiste(s)	Peintre des Choéphores
Région de production	Lucanie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 350 av. J.-C.
Bibliographie	GINOUVES 1962: fig. 147; TRENDALL et WEBSTER 1971: p. 42 (fig. III.1,5); DENOYELLE et IOZZO 2009: p. 116 (fig. 171)



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Monument I-7
Type de scène	A la tombe d'Agamemnon, offrandes, bandelettes, amphore, lécythe, hydrie
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Munich, Antikensammlungen, n° inv. 3266
Artiste(s)	Peintre des Choéphores
Région de production	Lucanie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconues
Datation	Vers 350 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 16332; TRENDALL et WEBSTER 1971: p. 42 (fig. III.1,4); TRENDALL 1989: p. 60 (fig. 91)



d'après TRENDALL et WEBSTER 1971 (détail - fig. III.1,4)

Code Fiche	Monument I-8
Type de scène	A la tombe, stèle, triglyphes, oiseau
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Carlsruhe, Badisches Landesmuseum, n° inv. B 2689
Artiste(s)	Peintre des Triglyphes
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 50 m.
Datation	Vers 425 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217834; BEAZLEY 1963 ² : 1386.20; CVA Karlsruhe: p. 36 (fig. 6-7, pl. 30-B 2689)



d'après CVA Karlsruhe (fig. 6-7, pl. 30-B 2689)

Code Fiche	Monument I-9
Type de scène	A la tombe, stèle, tertre (tymbos)
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Carlsruhe, Badisches Landesmuseum, n° inv. B 788
Artiste(s)	Peintre du Tymbos
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 27 m.
Datation	Vers 450 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209346; BEAZLEY 1963 ² : 757.68; CVA Karlsruhe: p. 36 (fig. 3, pl. 30-B 788)



*d'après CVA Karlsruhe (fig. 3,
pl. 30-B 788)*

Code Fiche	Monument I-10
Type de scène	A la tombe, monument, tertre (tymbos), panier
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. L 86 (MNB 804)
Artiste(s)	Peintre du Carré
Région de production	Attique
Provenance	Pirée (Louvre), Khatzi-Kosta (Beazley)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 288 ; D. 0, 089 m.
Datation	Vers 440-430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216710; BEAZLEY 1963 ² : 1239.55



Photographie personnelle



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Monument I-11
Type de scène	A la tombe, pleurs, loutrophore (vase funéraire), tertre (tymbos), servante (thrace), lapin
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 19355
Artiste(s)	Peintre de la Phiale
Région de production	Attique
Provenance	Anavyssos
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 435-430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 214321; BEAZLEY 1963 ² : 1022.139bis; BEAZLEY 1971: 441; BOARDMAN 2000: p. 132 (fig. 267); OAKLEY 2000: p. 243-244 (fig. 9.10); OAKLEY 2004: p. 158 et s. (fig. 123); SABETAI 2009: p. 304 (fig. 13)



d'après BOARDMAN 2000 (fig. 267)

Code Fiche	Monument I-12
Type de scène	Sacrifice de Polyxène, tombe d'Achille, serpent, tertre (tymbos)
Type de support	Hydrie à figures noires
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung, n° inv. F 1902
Artiste(s)	Groupe de Léagros (?)
Région de production	Attique
Provenance	Etrurie, Italie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 500 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 302032; BEAZLEY 1956: 363.37; BEAZLEY 1971: 161; CARPENTER 1997: p. 19 (fig. 24)



d'après CARPENTER 1997 (fig. 24)

Code Fiche	Monument I-13
Type de scène	A la tombe, monument, tertre (tymbos), trous (?)
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. 1928.2-13.1
Artiste(s)	Attribué au Peintre d'Athènes 1826
Région de production	Attique
Provenance	Géla, Sicile
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 34 ; D. 0, 104 m.
Datation	Vers 475-450 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209204; Perseus Vase Catalog: London 1928.2-13.1; BEAZLEY 1963 ² : 746.4; KURTZ 1975: p. xxi, 28, 45, 85, 141, 207 (fig. 26.1); BALDASSARRE 1988: p. 110 (fig. 6, pl. 15); BOARDMAN 2000: p. 130 (fig. 253)



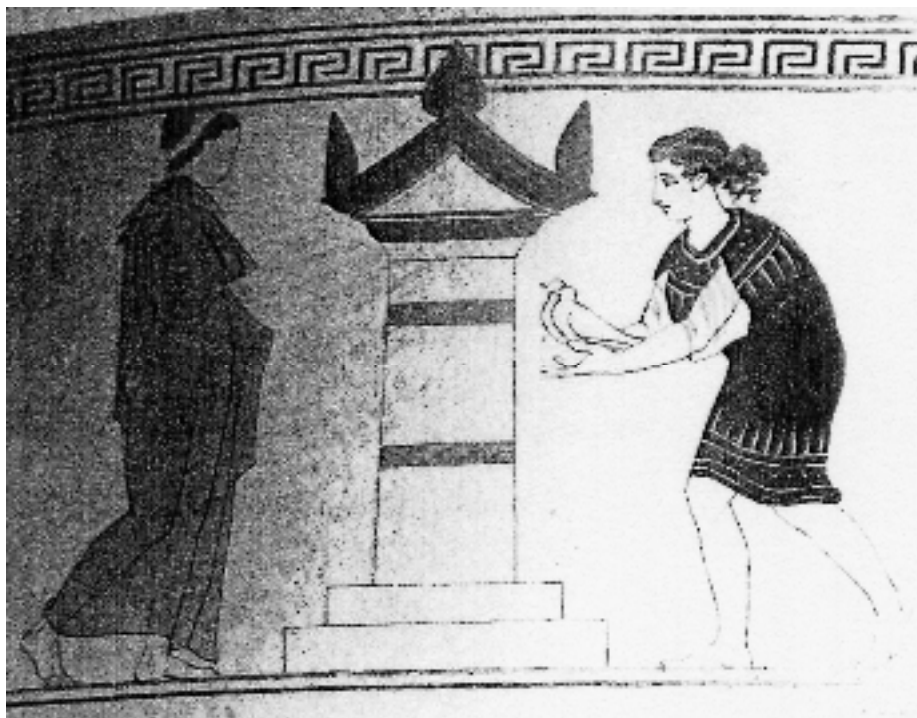
Photographies personnelles

Code Fiche	Monument I-14
Type de scène	A la tombe, stèle
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Bruxelles, Musée du Cinquenaire, n° inv. A 904
Artiste(s)	Peintre de Bruxelles A 904 (Beazley)
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique (argile rosée), peinture
Dimensions	H. 0,30 ; D. 0,093 m.
Datation	Epoque classique
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216782; BEAZLEY 1963 ² : 1246.1; CVA Bruxelles: III J b p. 3 (fig. 4a, pl. 4)



d'après CVA Bruxelles-Cinquenaire (III J b-fig. 4a, pl. 4)

Code Fiche	Monument I-15
Type de scène	Stèle, défunte, femme, oiseaux (colombes)
Type de support	Lécythe funéraire à fond blanc
Lieu de conservation	(Vase perdu)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 53 (fig. 17)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 17)

Code Fiche	Monument I-16
Type de scène	A la tombe, stèle, offrandes, jeune homme, lance, homme
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Bruxelles, Musée du Cinquenaire, n° inv. A 9
Artiste(s)	Peintre de Houston (Beazley)
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,33 ; D. 0,105 m.
Datation	Epoque classique
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212463; CVA Bruxelles: III J b p. 2 (fig. 3a, pl. 3)



*d'après CVA Bruxelles-
Cinquenaire (III J b-fig.
3a, pl. 3)*

Code Fiche	Monument I-17
Type de scène	A la tombe, stèle, offrandes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Bruxelles, Musée du Cinquenaire, n° inv. A 1688
Artiste(s)	Peintre du Carré (Beazley)
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique (argile rosée), peinture
Dimensions	H. 0,25 ; D. 0,073 m.
Datation	Epoque classique
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216475; BEAZLEY 1963 ² : 1237.7; CVA Bruxelles: III J b p. 2 (fig. 5b, pl. 3)



d'après CVA Bruxelles-Cinquenaire (III J b-fig. 5b, pl. 3)

Code Fiche	Monument I-18
Type de scène	A la tombe, stèle, couronne, jeunes hommes, phiale (?)
Type de support	Lécythe à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. CA 1825
Artiste(s)	Peintre du Louvre CA 613
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 23 ; D. 0, 071 m.
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 215815; BEAZLEY 1963 ² : 1197.2



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Monument I-19
Type de scène	A la tombe, naïskos, cuirasse, offrandes, raisin, miroir
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Richmond, ... , n° inv. 76.37
Artiste(s)	Peintre "H.A."
Région de production	?
Provenance	?
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. (?) av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: fig. 164



d'après TRENDALL 1989 (fig. 164)

Code Fiche	Monument I-20
Type de scène	A la tombe, naïskos, femme et servante
Type de support	Loutrophore à figures rouges
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 1995.45.1,2
Artiste(s)	Groupe des Métopes
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	360-340 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 85 (fig. 181); DENOYELLE et IOZZO 2009: p. 145 (pl. XVIII)



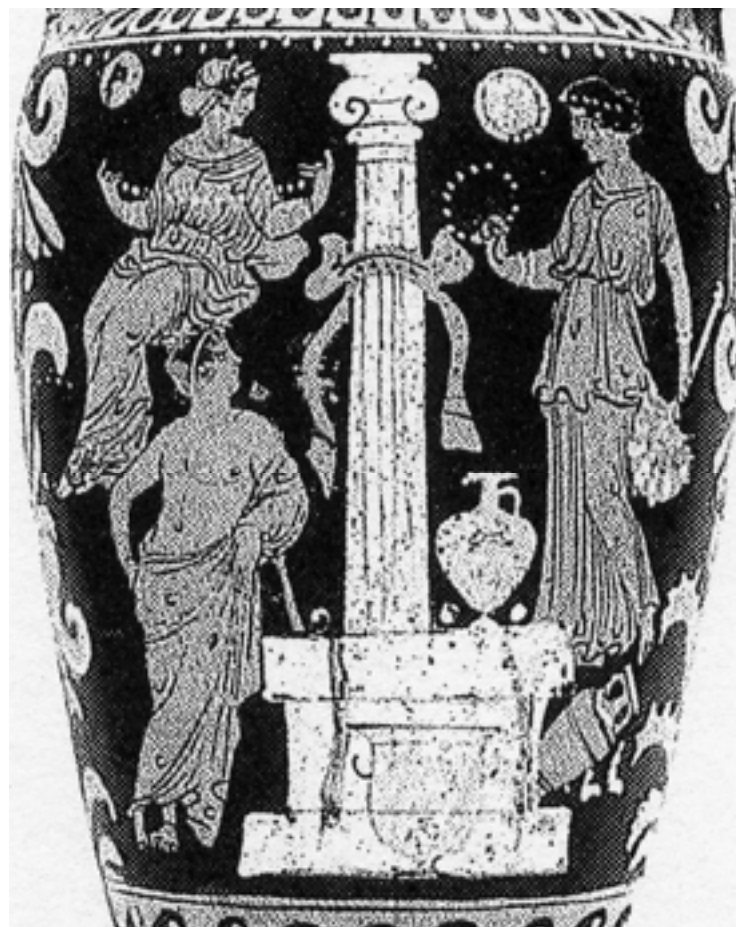
d'après TRENDALL 1989 (fig. 181)

Code Fiche	Monument I-21
Type de scène	A la tombe, monument
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Naples, Museo Archeologico Nazionale, n° inv. SA 389
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Italie du Sud
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 380 av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 185 (fig. 2, pl. 35)



d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 2, pl. 35)

Code Fiche	Monument I-22
Type de scène	Colonne, offrandes
Type de support	Amphore à col à figures rouges
Lieu de conservation	Naples, Collection privée, n° inv. -
Artiste(s)	Peintre de la libation
Région de production	Campanie
Provenance	Capoue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	340-320 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 165 (fig. 302)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 302)

Code Fiche	Monument I-23
Type de scène	A la tombe d'Agamemnon, stèle (ou colonne)
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 428
Artiste(s)	Peintre du Louvre K 428
Région de production	Campanie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 51 ; l. 0, 31 ; D. 0, 25 m.
Datation	Vers 330 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : K 428



Photographies personnelles

Code Fiche	Monument I-24
Type de scène	Colonne, offrandes, Oreste et Electre
Type de support	Amphore à col
Lieu de conservation	Hambourg, Collection Termer, n° inv. -
Artiste(s)	Peintre des Danaïdes
Région de production	Campanie
Provenance	Capoue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	340-320 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 166 (fig. 307)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 307)

Code Fiche	Monument I-25
Type de scène	A la tombe d'Agamemnon, Electre, Oreste, Pylade, oeufs, bandelettes, libation, miroir, Erynies, serpents, colonne
Type de support	Amphore à col à figures rouges
Lieu de conservation	Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 99.540
Artiste(s)	Peintre de l'Oreste de Boston
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 58 m.
Datation	Vers 330 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL et WEBSTER 1971: p. 42 (fig. III.1,6); DENOYELLE et IOZZO 2009: p. 192 (fig. 265)



d'après www.mfa.org

Code Fiche	Monument I-26
Type de scène	A la tombe, offrandes, stèle, sarcophage, femme, trous (?), palmette
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 12801
Artiste(s)	Peintre de Beldam
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie, Eubée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 203 m.
Datation	Second quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 2755; KURTZ 1975: p. 9, 19, 79, 84 et s., 202 (fig. 18.1); SCHILARDI 1984: p. 264 et s. (fig.1)



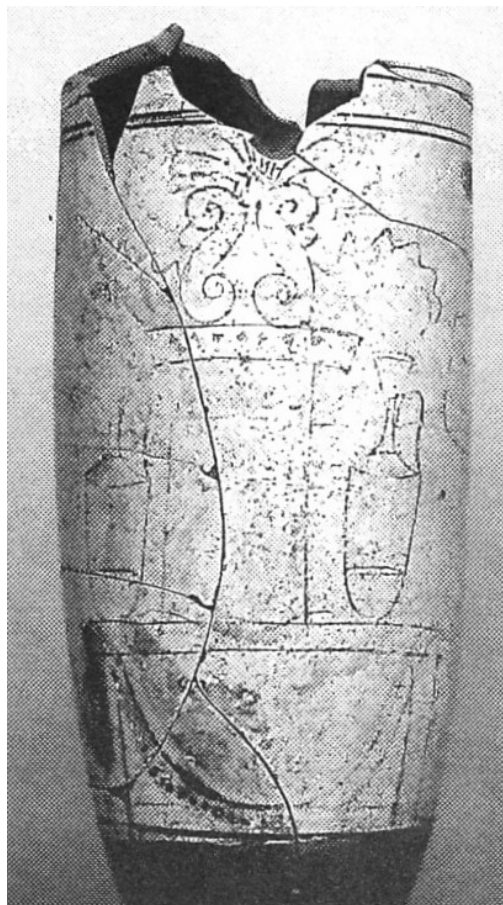
d'après KURTZ 1975 (fig. 18.1)

Code Fiche	Monument I-27
Type de scène	Dionysos, ménades, autel
Type de support	Kylix à figures rouges
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Pergamonmuseum), n° inv. F 2290
Artiste(s)	Makron (peintre), Hiéron (potier)
Région de production	Attique
Provenance	Vulci, Etrurie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 490-480 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 204730; Perseus Vase Catalog: Berlin F 2290; BEAZLEY 1963 ² : 462.48, 481, 1654; REEDER 1995: p. 383-385 (cat. 123)



Photographie personnelle

Code Fiche	Monument I-28
Type de scène	A la tombe, stèle, lécythe, table à offrandes (?)
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. A 15037
Artiste(s)	Peintre des Triglyphes
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 343 m.
Datation	Vers 420-410 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 24594; STAMPOLIDIS et PARLAMA 2000: p. 256 (fig. 237)



d'après STAMPOLIDIS et PARLAMA 2000 (fig. 237)

Code Fiche	Monument I-29
Type de scène	Jeune fille, jeunes hommes, monument, vase funéraire, louterion, bandelettes
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Bari, Musée archéologique, n° inv. 1369
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. av. J.-C. (?)
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: fig. 4, pl. 39



d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 4, pl. 39)

Code Fiche	Monument I-30
Type de scène	A la tombe, monument, statue, offrandes
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 22
Artiste(s)	Peintre R. S.
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 258 ; l. 0, 226 ; D. 0, 178 m.
Datation	Vers 380-370 av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: fig. 1, pl. 36



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Monument I-31
Type de scène	A la tombe, statue (?), colonne
Type de support	Hydrie à figure rouge
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. F 93 (GR 1867.5-8.1315)
Artiste(s)	Attribué au Groupe de Boston 00.348
Région de production	Apulie
Provenance	Avella
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 350 av. J.-C.
Bibliographie	Cartel du British Museum : GR 1867.5-8.1315



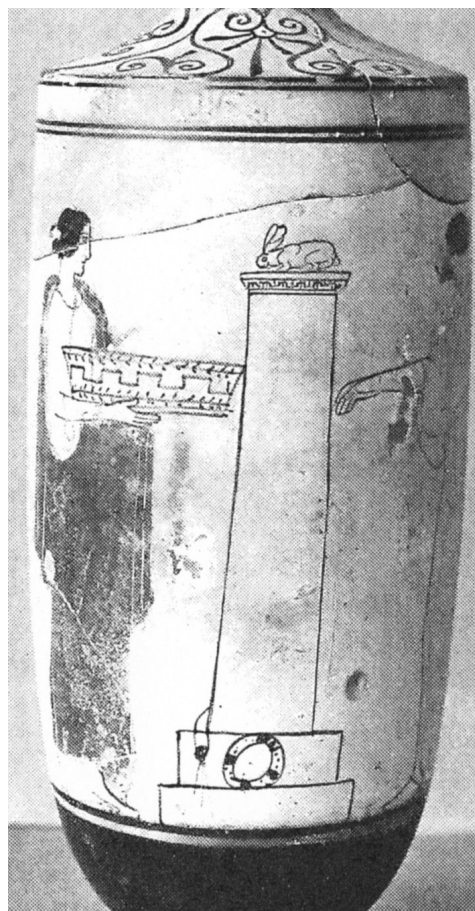
Photographie personnelle

Code Fiche	Monument I-32
Type de scène	Stèle, bébé, femmes, servante (éthiopienne), corbeille, offrandes, alabastre
Type de support	Lécythe funéraire à fond blanc
Lieu de conservation	Atlanta, Emory University, Michael. C. Carlos Museum coll., 1999.II.I
Artiste(s)	Peintre de Thanatos
Région de production	Attique
Provenance	Attique
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 257 m.
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	OAKLEY et NEILS 2003: p. 171, 301 (cat. 116); REEDER 1995: cat. 54



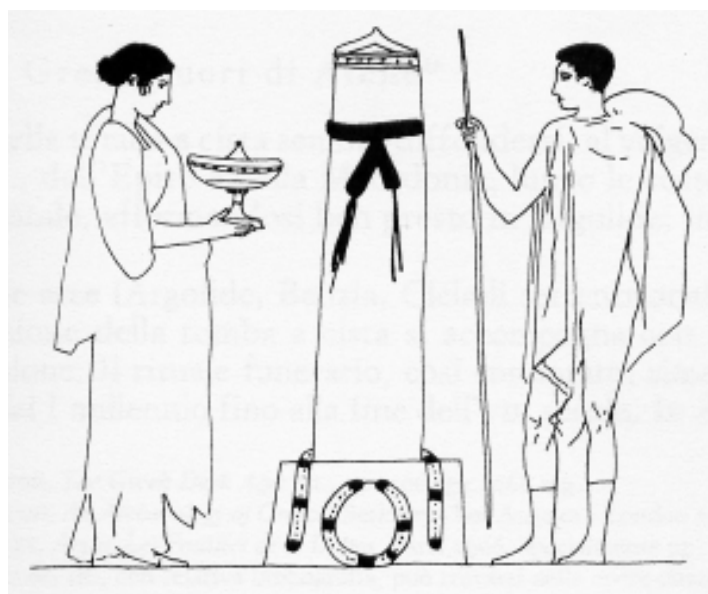
d'après OAKLEY & NEILS 2003 (cat. 116)

Code Fiche	Monument I-33
Type de scène	A la tombe, monument, panier, lapin (?), femmes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 06.1075
Artiste(s)	Peintre d'Achille (?)
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,383 ; D. 0,11 m.
Datation	3ème quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 3023; KURTZ 1975: p. 51, 216 (fig. 39.1)



d'après KURTZ 1975 (fig. 39.1)

Code Fiche	Monument I-34
Type de scène	A la tombe, monument, bandelette, guirlande, couronne, exaleiptron
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1821 (CC1698)
Artiste(s)	Peintre d'Achille (Beazley)
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie, Eubée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 315 m.
Datation	Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 213990; FAIRBANKS 1907: p. 241-242 (fig. 52, vol. VI); BEAZLEY 1963 ² : 998.168; BEAZLEY 1971: 438; BERARD 1984: p. 101 (fig. 147); LISSARRAGUE 1988: p. 104 (fig. 14.1); D'AGOSTINO 1996: p. 443 (fig. 2)



d'après D'AGOSTINO 1996 (fig. 2)

Code Fiche	Monument I-35
Type de scène	A la tombe, offrandes, stèle (oeuf), pleurs
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Cambridge (UK), Fitzwilliam Museum, n° inv. GR.33.1937 (37.33)
Artiste(s)	Manière du Peintre des Oiseaux
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 275 ; l. 0, 084 m.
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216438; The Fitzwilliam Museum Online Catalogue: GR.33.1937; BEAZLEY 1963 ² : 1234.17; OAKLEY 2004: p. 199 (fig. 162)



© The Fitzwilliam Museum, Cambridge (UK)

Code Fiche	Monument I-36
Type de scène	Femmes, à la tombe, arbre, corbeille à offrandes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung-Staatliche Museen, n° inv. V.I. 3138
Artiste(s)	Peintre du Carré
Région de production	Attique
Provenance	Attique
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216478; BEAZLEY 1963 ² : 1237.10; OAKLEY 2004: p. 200 (fig. 163)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 163)

Code Fiche	Monument I-37
Type de scène	A la tombe, stèle
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Cambridge (UK), Fitzwilliam Museum, n° inv. GR.36.1937
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 366 m.
Datation	Vers 440-430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 12813; The Fitzwilliam Museum Online Catalogue: GR.36.1937



© The Fitzwilliam Museum, Cambridge (UK)

Code Fiche	Monument I-38
Type de scène	A la tombe, monument, bandelettes, panier, exaleiptron (?), offrandes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. MNB 617
Artiste(s)	Attribué au Peintre du lécythe 2464 de Berlin
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 33 m.
Datation	Dernier quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216763; FAIRBANKS 1907: p. 129 (pl. XX.1, vol. VII); BEAZLEY 1963 ² : 1244.2; Beazley 1971: 468



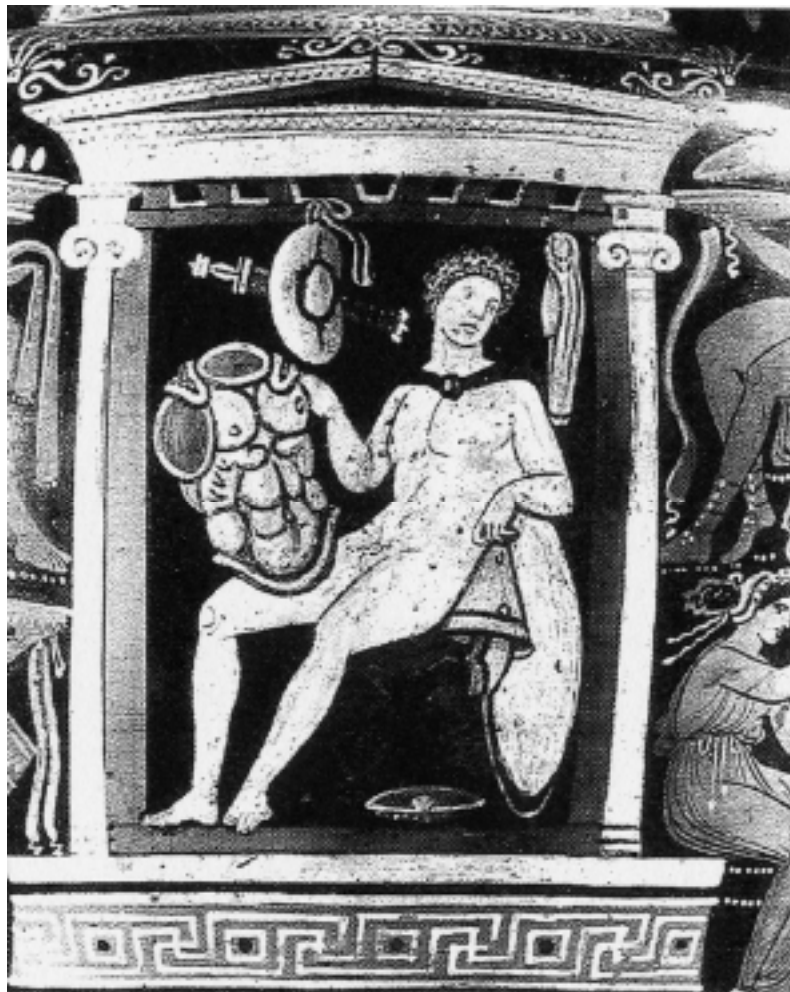
Photographie personnelle

Code Fiche	Monument I-39
Type de scène	A la tombe, naïskos, femme, servante
Type de support	Loutrophore à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. MNB 1148 (K77)
Artiste(s)	Peintre du Louvre MNB 1148
Région de production	Apulie
Provenance	Tarente (?)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 925 ; l. 0, 28 ; D. 0, 233 m.
Datation	340-330 av. J.-C.
Bibliographie	CASSIMATIS 1998: p. 334-335 (fig. 11)



Photographies personnelles

Code Fiche	Monument I-40
Type de scène	A la tombe, naïskos, guerrier, armes
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° inv. 94
Artiste(s)	Peintre de Baltimore
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	340-320 av. J.-C.
Bibliographie	CAHEN 1908 (2): p. 1223-1224 (fig. 6327); PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 196 (fig. 1, pl. 45); TRENDALL 1989: p. 97 (fig.250)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 250)

Code Fiche	Monument I-41
Type de scène	Guirlandes, bucranes, laurier, bandelettes, médaillon-phiale, inscription
Type de support	Autel funéraire-urne (couvercle manquant)
Lieu de conservation	Istanbul, Musée archéologique, -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Inconnue
Provenance	Cumes
Matériaux	Inconnus
Dimensions	H. 1, 22 ; D. 0, 38 m.
Datation	Epoque hellénistique
Bibliographie	YAVIS 1949: p. 149 (fig. 50); MENDEL 1914: p. 322-323 (n° 1084)



d'après YAVIS 1949 (fig. 50)

Code Fiche	Monument I-42
Type de scène	A la tombe, naïskos, couple et servante ; stèle en naïskos, homme assis
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Toledo (Ohio), Museum of Art, n° inv. 77.45
Artiste(s)	Peintre de Baltimore
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	340-320 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 97 (fig. 248-249)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 248-249)

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE-LA DÉFENSE

ECOLE DOCTORALE 395

« MILIEUX, CULTURES ET SOCIÉTÉS DU PASSÉ ET DU PRÉSENT »

Laboratoire « Archéologies et Sciences de l'Antiquité » (ArScAn)

UMR 7041 – Unité *Monde grec et systèmes d'information*

Thèse présentée par

Sophie BUGNON

en vue d'obtenir le grade de Docteur de Paris Ouest Nanterre-La Défense

Histoire et Archéologie des Mondes anciens

**« Apport de l'iconographie et des sources écrites à la connaissance
des rites et des monuments funéraires grecs des époques classique
et hellénistique »**

VOLUME II (PARTIE 2/2) : CATALOGUE ET ANNEXES

Dirigée par

Madame Anne-Marie GUIMIER-SORBETS

Madame Yvette MORIZOT

Soutenue le 11 décembre 2012

Devant un jury composé de :

Mme Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, Professeur, Université Paris Ouest Nanterre

M. Antoine HERMARY, Professeur, Université Aix-Marseille

M. François LISSARRAGUE, Directeur d'études, EHESS

Mme Yvette MORIZOT, Maître de conférences honoraire, Université Paris Ouest Nanterre

M. Dominique MULLIEZ, Professeur, Université de la Sorbonne-Paris IV

Code Fiche	Monument I-43
Type de scène	Monument figuré (sphinge)
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Suisse, Collection privée, -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Athènes
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 470-460 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 9024579; OAKLEY 2004: p. 146 (fig. 109-110)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 109)

Code Fiche	Monument I-44
Type de scène	Naïskos, décoration forale
Type de support	Hydrie à figures rouges
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. F 353 (GR 1836.2-24.163)
Artiste(s)	Entourage du Peintre de Darius et du Peintre des Enfers
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 340-320 av. J.-C.
Bibliographie	Cartel du British Museum : GR 1836.2-24.163



© G. Beauchef et S. Bugnon

Code Fiche	Monument I-45
Type de scène	Charon, obole (?), monument, corbeille
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1757 (CC1661, 2967)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 15583; POTTIER 1883: p. 36-37 ; LECRIVAIN 1896: p. 1371 (fig. 3333); OAKLEY 2004: p. 123 et s. (fig. 87)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 87)

Code Fiche	Monument I-46
Type de scène	Naïskos, bandelettes, cuirasse
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Malibu, Getty Museum, n° inv. 79.AE.25,2
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et al. 1988: p. 193 (fig. 4, pl. 44)



d'après PONTRANDOLFO et al. 1988 (fig. 4, pl. 44)

Code Fiche	Monument I-47
Type de scène	Naïskos, alabastres, kalathoi
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. K 275
Artiste(s)	Groupe de Déri
Région de production	Apulie
Provenance	Italie méridionale
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 41 ; l. 0, 285 ; D. 0, 21 m.
Datation	Vers 320-310 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : K 275



d'après <http://cartelfr.louvre.fr>

Code Fiche	Monument I-48
Type de scène	Charon, monument, lécythe, femme, alabastre
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. CA 537
Artiste(s)	Attribué à un membre du Groupe R
Région de production	Attique
Provenance	Erétrie, Eubée
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,388 m.
Datation	Vers 420-410 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217819; FAIRBANKS 1907: p. 162 (pl. XXIV.3, vol. VII); BEAZLEY 1963 ² : 1384.18; KURTZ 1975: p. 58, 60, 63, 65, 223 (fig. 50.1); PFUHL 1979: p. 66, 68, 70, 72, 79 (fig. 97, pl. 68); SOURVINOU-INWOOD 1986: vol. III-1, p. 215-216 (vol. III-2, fig. Charon I 41); BOARDMAN 2000: p. 132 (fig. 282); OAKLEY 2004: p. 120 (fig. 82-84)



Photographie personnelle

Code Fiche	Monument I-49
Type de scène	Stèle, offrandes
Type de support	Amphore à figures rouges
Lieu de conservation	Cité du Vatican, Musées, n° inv. AA 5
Artiste(s)	Peintre du Casque
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	320-300 av. J.-C.
Bibliographie	TRENDALL 1989: p. 100 (fig. 261)



d'après TRENDALL 1989 (fig. 261)

Code Fiche	Monument I-50
Type de scène	Sacrifice de Polyxène, tombe d'Achille, tertre
Type de support	Amphore tyrrhénienne à figures noires
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. GR 1897.7-27.2
Artiste(s)	Attribuée au Peintre de Timiades
Région de production	Athènes
Provenance	Italie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,39 m.
Datation	Vers 560 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 310027; BEAZLEY 1956: 97.27, 683; BEAZLEY 1971: 37; CARPENTER 1997: p. 19 (fig. 23); SPIVEY 1991: p. 140 (fig. 58.A); WILLIAMS 1999 ² : p. 53-54 (fig. 40)



Photographie personnelle

Code Fiche	Monument I-51
Type de scène	Geste à la tombe, monument, eidolon
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Marbourg, Université Philipps, n° inv. 1016
Artiste(s)	Peintre des Oiseaux
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,268 ; D. 0, 09 m
Datation	3ème ou dernier quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216416; BEAZLEY 1963 ² : 1233.19; KURTZ 1975: p. 52, 53, 55, 216 (fig. 39.3); BOARDMAN 2000: p. 132 (fig. 274)



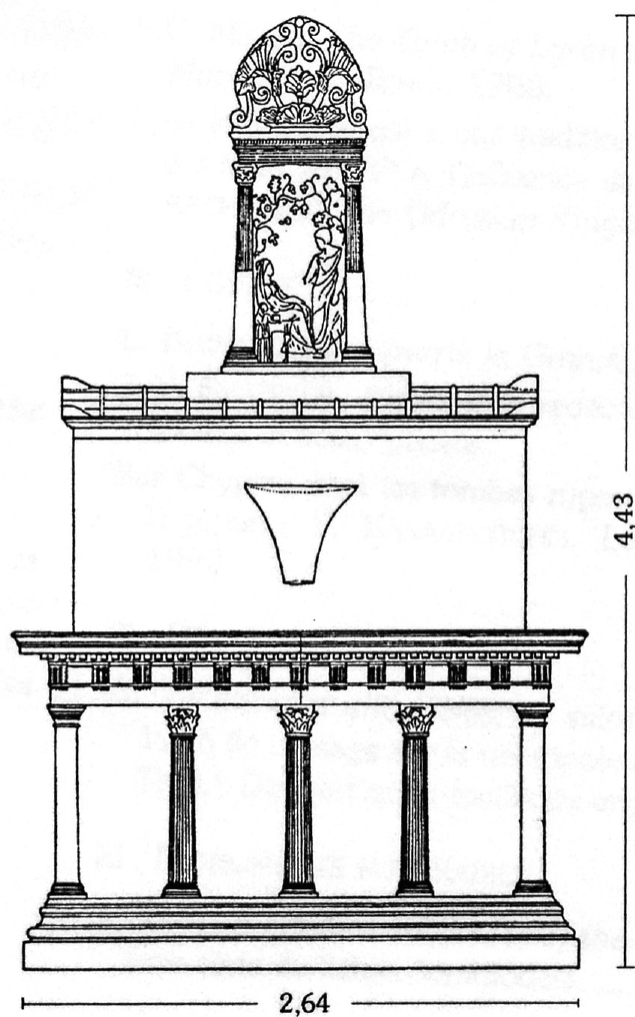
d'après BOARDMAN 2000 (fig. 274)

Code Fiche	Monument II-1
Type de scène	Inscription (Bathycléa), hydries, phiales, tertre (tymbos)
Type de support	Stèle-fronton ou entablement funéraire (sur un pilier fiché ds le tertre)
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. Ma 4526
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Thèbes, Béotie
Provenance	Tanagra
Matériaux	Calcaire gris, enduit blanc, traces de peinture rouge et bleue
Dimensions	H. 0, 53 ; l. 1, 21 ; ép. 0, 095 m.
Datation	225-125 av. J.-C.
Bibliographie	JEAMMET 2003 (1): p. 230-231 (fig. 175)



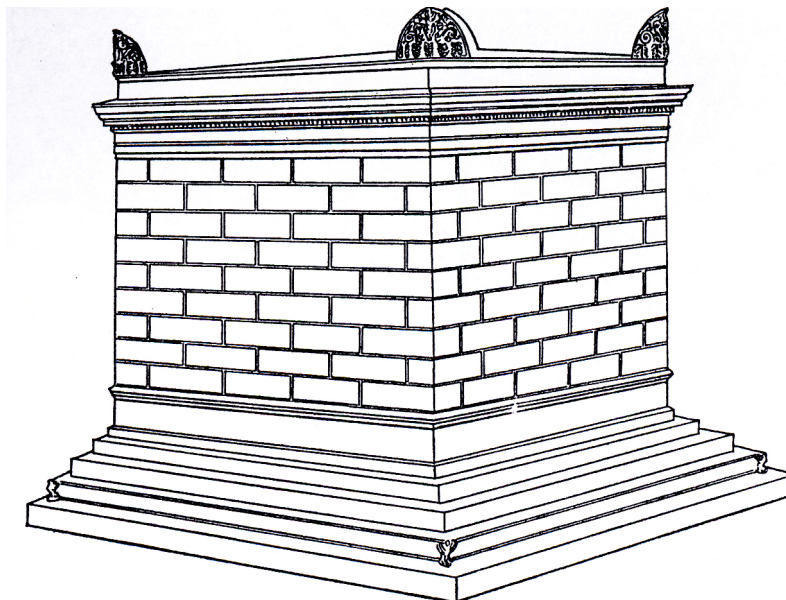
Photographie personnelle

Code Fiche	Monument II-2
Type de scène	Dexiôsis, rinceaux
Type de support	Soubassement, sarcophage, stèle funéraire
Lieu de conservation	Mykonos, Musée, n° 29
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Cyclades
Provenance	Rhénée (?)
Matériaux	Marbre blanc
Dimensions	H. 4,43 ; L. 2,64 m.
Datation	Seconde moitié du II ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	COUILLOUD 1974: p. 109, 334 (fig. 125, pl. 30); SCHMIDT 1991: p. 22-n. 138, 71, 80, 84 (fig. 55/CD 125); ETIENNE, MULLER et PROST 2006 ² : p. 283 (fig. 124=restitution avec sarcophage)



d'après ETIENNE, MULLER et PROST 2006² (fig. 124)

Code Fiche	Monument II-3
Type de scène	Sphinx, tombe-autel, krépis
Type de support	Tombe en forme d'autel
Lieu de conservation	Inconnu
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Inconnue
Provenance	Alyzia, Acarnanie
Matériaux	Inconnus
Dimensions	Inconnues
Datation	Début de l'époque hellénistique
Bibliographie	KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 301-302 (fig. 74)



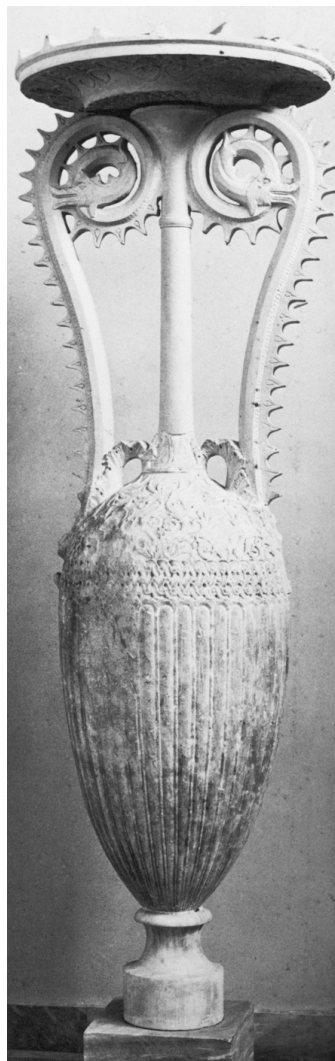
d'après KURTZ et BOARDMAN 1971 (fig. 74)

Code Fiche	Monument II-4
Type de scène	Loutrophore (vase funéraire)
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. MND 1013 (Ma 3118)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 1, 50 ; l. 0, 64 ; pr. 0, 35 m.
Datation	Vers 330 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : MND 1013



Photographies personnelles

Code Fiche	Monument II-5
Type de scène	Dragons, motifs abstraits
Type de support	Loutrophore funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Musée national, n° inv. 954
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Attique
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 1, 17 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 136 (fig. 386, pl. 64)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 386)

Code Fiche	Monument II-6
Type de scène	Loutrophore (vase funéraire), déxiôsis, homme (vieillard), jeune homme, bâton, bouclier
Type de support	Stèle funéraire d'Aischrôn
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. MNC 2279 (Ma 3119)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Trouvée entre Athènes et le Cap Sounion (près de Kératéa ?)
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 1,46 ; l. 0,47 ; pr. 0,14 m.
Datation	Vers 370 av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : MNC 2279



Photographies personnelles

Code Fiche	Monument II-7
Type de scène	Loutrophore (vase funéraire), guerriers, sphinx double
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. 693
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Attique
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 0, 91 ; l. 0, 34-0, 32 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 135 (fig. 375, pl. 62)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 375)

Code Fiche	Monument II-8
Type de scène	Jeune homme, serviteur, chien, strigile
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, Ma 3114 (MND 919)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 1, 28 ; l. 0, 68 m.
Datation	Vers 360-350 av. J.-C.
Bibliographie	CLAIRMONT 1993 (I): p. 480-481 (fig. 1.880)



Photographie personnelle

Code Fiche	Monument II-9
Type de scène	Loutrophore, jeune homme, homme, chiens, déxiôsis
Type de support	Stèle funéraire d'Euthykritos
Lieu de conservation	Cambridge, Fitzwilliam Museum, Trinity College Loan
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 1, 22 ; l. 0, 42 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 127 (fig. 292, pl. 44)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 292, pl. 44)

Code Fiche	Monument II-10
Type de scène	Homme, femme, servante, bébé, déxiôsis, loulou, lance
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Berlin, Staatliche Museen (Altes Museum), n° inv. 1473 (K 25)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Marbre
Dimensions	H. 1, 60 ; l. 1, 01/0, 97 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	BLUMEL 1966: n° 8/ fig. 13, 44; WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 129 (fig. 315, pl. 49); CLAIRMONT 1993 (III): p. 513-515 (fig. 3.930)



Photographie personnelle

Code Fiche	Monument II-11
Type de scène	Hommes, petite fille, déxiôsis, panthères
Type de support	Stèle funéraire de Kléoménès (?)
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. MN 880
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 1,08 ; l. 0,49 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 73-74, 133 (fig. 356, pl. 59); XAGORARI-GLEISSNER 2007: p. 52-53 (fig. 2, pl. 5)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 356, pl. 59)

Code Fiche	Monument II-12
Type de scène	Dexiôsis, hommes, sirène pleureuse, sphinx
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Munich, Glyptothèque, n° inv. VI: 3 (493)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Salamine
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 1, 25 ; l. 0, 65-0, 62 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 135 (fig. 371, pl. 62)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 371)

Code Fiche	Monument II-13
Type de scène	Loutrophore, homme, femme, déxiôsis, sphinx, lécythes
Type de support	Stèle funéraire de ...os Skambonidès
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. P 280
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes ("found in the Eridanos channel wall")
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 1, 61 ; l. 0, 75 m.
Datation	420-410 av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 83-84, 134 (fig. 362, pl. 61); KNIGGE 1991 ² : p. 151 et s. (fig. 151)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 362, pl. 61)

Code Fiche	Monument II-14
Type de scène	Loutrophore, jeune homme, femme, déxiôsis, bâton (lagobolon ?), chiens
Type de support	Stèle funéraire de Teisarchidès
Lieu de conservation	Brauron, Musée, n° inv. BE 66
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Myrrhinonte
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 3, 66 ; l. 0, 62 / 0, 55 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 54, 126 (fig. 280, pl. 42)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 280, pl. 42)

Code Fiche	Monument II-15
Type de scène	Loutrophore, hommes, serviteur, déxiôsis, sphinx, kalathoi
Type de support	Stèle funéraire de Télésiphron et Athénodoros
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. MN 883
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 0, 75 ; l. 0, 57 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 83, 134 (fig. 363, pl. 61)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 363, pl. 61)

Code Fiche	Monument II-16
Type de scène	Loutrophore, hommes, enfant, lances, cheval, déxiôsis, lécythes, alabastres, cerceau
Type de support	Stèle funéraire de Panaïtios
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. MN 884
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 1, 25 ; l. 0, 83 m.
Datation	Vers 380 av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 108 (fig. 41, pl. 9); KNIGGE 1991 ² : p. 152 et s. (fig. 151b)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 41, pl. 9)

Code Fiche	Monument II-17
Type de scène	Sirène pleureuse, feuilles d'acanthes, sphinx, cercles
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Pirée, Musée, n° inv. 349
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Attique
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 0,78 ; l. 0,45 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 135 (fig. 373, pl. 62)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 373)

Code Fiche	Monument II-18
Type de scène	Loutrophore (vase funéraire), sirène pleureuse, sphinx
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Musée d'Archéologie national, n° inv. 757
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 0, 98 ; l. 0, 59 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 135 (fig. 374, pl. 62)



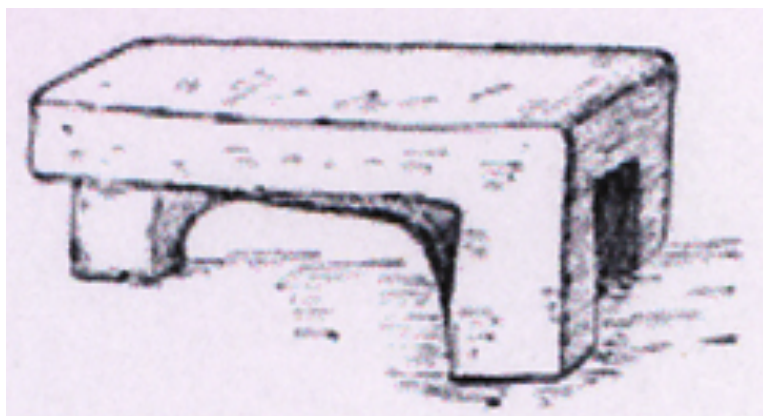
d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 374)

Code Fiche	Monument II-19
Type de scène	A la tombe, stèle, sphinx, femmes, coffret
Type de support	Lécythe funéraire
Lieu de conservation	Pirée, Musée, n° inv. 1700
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Pierre
Dimensions	H. 0, 50 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 134 (fig. 366, pl. 61); STEINHAUER 2001: p. 285/ 287 à l'écran (fig. 407)



d'après www.latsis-foundation.org (fig. 407)

Code Fiche	Monument II-20
Type de scène	Table à offrandes à trois pieds
Type de support	Table funéraire
Lieu de conservation	In situ ?
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Santorin
Provenance	Théra, île de Santorin
Matériaux	Tuf volcanique
Dimensions	0, 10 x 0, 25 x 0, 06 m.
Datation	
Bibliographie	CAHEN 1908 (2): p. 1219 (fig. 6319)



d'après CAHEN 1908 (2) (fig. 6319)

Code Fiche	Monument II-21
Type de scène	Servante, nourrice, klismos, sakkos (?)
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Musée National Archéologique, n° inv. 978
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 1, 04 ; l. 0, 28 m.
Datation	1ère moitié du IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	CLAIRMONT 1993 (I): p. 278-279 (fig. 1.249); SCHULZE 1998: p. 37 (fig. AG 1)



d'après SCHULZE 1998 (fig. AG 1)

Code Fiche	Monument II-22
Type de scène	Servante, nourrice
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Musée épigraphique, n° inv. 8844
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 0, 25 ; l. 0, 28 m.
Datation	Epoque classique
Bibliographie	CLAIRMONT 1993 (I): p. 328-329 (fig. 1.350)



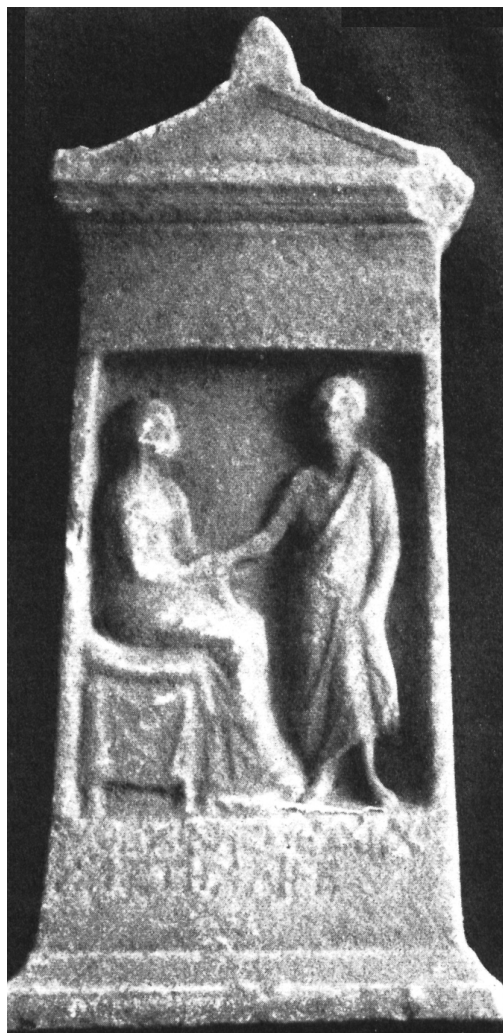
d'après CLAIRMONT (fig. 1.350)

Code Fiche	Monument II-23
Type de scène	Soldat, bateau, bouclier
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Délos, Musée, -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Cyclades
Provenance	Dépôt de Katô Generale
Matériaux	Marbre blanc
Dimensions	H.1, 10 ; l. 0, 60 ; pr. 0, 12 m.
Datation	Fin du Ile-déb. 1er s. av. J.-C.
Bibliographie	COUILLOUD 1974: p. 177 (fig. 357, pl. 70/relevé p. 179)



d'après COUILLOUD 1974 (fig. 357, pl. 70)

Code Fiche	Monument II-24
Type de scène	Déxiôsis
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Corfou, Musée, n° inv. 198
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Cyclades
Provenance	Rhénée (?)
Matériaux	Marbre blanc
Dimensions	H. 0,60 - l. 0,30 - Ppr. 0,09 m. ; (relief) 0,275 - 0,21 - 0,028 m.)
Datation	Fin du IIe s. av. J.-C.
Bibliographie	COUILLLOUD 1974 (1): p. 63 (fig. 8, pl. 1)



d'après COUILLLOUD 1974 (fig. 8, pl. 1)

Code Fiche	Monument II-25
Type de scène	Marin, bateau, gouvernail
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Mykonos, Musée, -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Cyclades
Provenance	Rhénée (?)
Matériaux	Marbre blanc
Dimensions	H. 0, 56 ; l. 0, 343 ; pr. 0, 09 m.
Datation	Ile- Ier s. av. J.-C.
Bibliographie	COUILLOUD 1974: p. 175 (fig. 349, pl. 68)



d'après COUILLOUD 1974 (fig. 349, pl. 68)

Code Fiche	Monument II-26
Type de scène	Servante, nourrice, oenochoé, klismos
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Musée National Archéologique, n° inv. 3935
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique (?)
Provenance	Pétralona, Macédoine
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 0, 735 ; l. 0, 305 m.
Datation	1ère moitié du IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	CLAIRMONT 1993 (I): p. 347 (fig. 1.376); SCHULZE 1998: p. 37-38 (fig. AG 2); BERGEMANN 1997: p. 149



d'après SCHULZE 1998 (fig. AG 2)

Code Fiche	Monument III-1
Type de scène	A la tombe, pleurs, hydrie
Type de support	Statuette
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Béotie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	Inconnues
Datation	Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	NEUMANN 1965: p. (fig. 76); KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 214 (pl. 44)



d'après KURTZ et BOARDMAN 1971 (pl. 44)

Code Fiche	Monuments III-2
Type de scène	Bras, paumes ouvertes
Type de support	Objet en terre cuite
Lieu de conservation	Inconnu
Artiste(s)	Inconnue
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque classique
Bibliographie	KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 101 (pl. 25)



d'après KURTZ et BOARDMAN 1971 (pl. 25)

Code Fiche	Pérideipnon II-1
Type de scène	Totenmahl, mort héroïsé, repas, serviteurs, couche, épouse
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Samos, Musée de Pythagoreion-Tigani, n° inv. 307
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Sporades Sud
Provenance	Samos
Matériaux	Marbre blanc
Dimensions	H. 0,56 ; L. 0,99 ; pr. 0,20 m.
Datation	Fin du III ^e - déb. du II ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	PFUHL et MOBIUS 1977-1979: p. 440-441 (fig. 1834, pl. 263); SCHMIDT 1991: p. 23-n. 141, 59, 103-n. 476, 104 (fig. 63); FABRICIUS 1993: p. 112-113, 117, 119 et s. (fig. H 138/ pl. 1, b); SMITH 1996: p. 190 (fig. 225)



d'après SMITH 1996 (fig. 225)

Code Fiche	Pérideipnon II-2
Type de scène	Pérideipnon (?), famille, barque
Type de support	Relief (funéraire?)
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes, Cimetière du Céramique
Matériaux	Marbre
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. av. J.-C. (?)
Bibliographie	POTTIER 1883: p. 48-n. 1; LECRIVAIN 1896: p. 1380 (fig. 3347); REINACH 1912: p. 379; KNIGGE 1991 ² : p. 126.



*d'après LECRIVAIN 1896
(fig. 3347)*



Photographie personnelle

Code Fiche	Pérideipnon II-3
Type de scène	Chute, mer, rames (bateau), mort, accident, esclave
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Délos, Musée, n° inv. A 1297
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Cyclades
Provenance	Délos
Matériaux	Marbre blanc
Dimensions	H. 0,63 ; l. 0,30 ; pr. 0,045 m.
Datation	Fin du II ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	COUILLOUD 1974: p. 175 (fig. 348, pl. 68)



d'après COUILLOUD 1974 (fig. 348, pl. 68)

Code Fiche	Prothésis I-1
Type de scène	Prothésis, lamentations, linceul
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. D 62
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff
Région de production	Athènes, Attique
Provenance	Erétrie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 3302 m.
Datation	450-440 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212421; FAIRBANKS 1907: p. 11, vol. VII; BEAZLEY 1963 ² : 851.273; KURTZ 1975: p. xxi, 36, 56, 71, 209 (fig. 29.2); REHM 1994: p. 25 (fig. 8); BOARDMAN 2000: p. 131 (fig. 256)

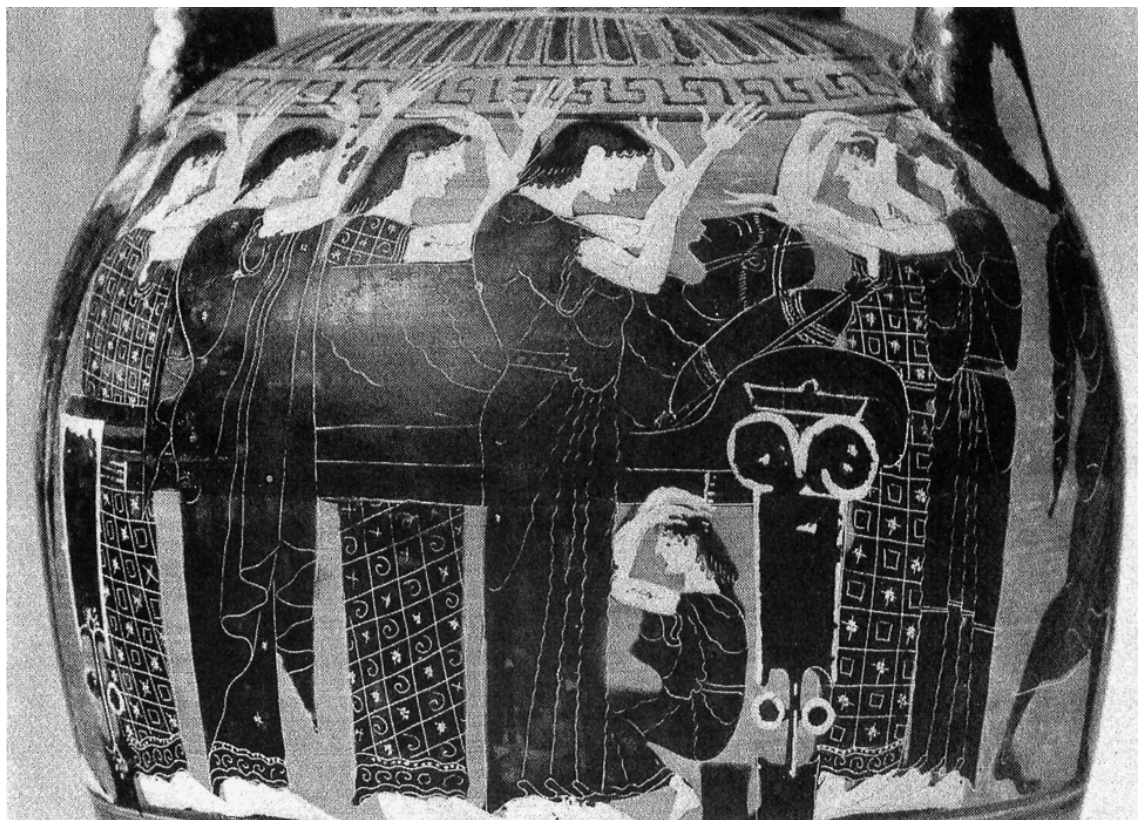


Photographie personnelle



d'après BOARDMAN 2000 (fig. 256)

Code Fiche	Prothésis I-2
Type de scène	Prothésis, lamentations, mentonnière
Type de support	Loutrophore à figures noires
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 27.228
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 705 m.
Datation	Début du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 3746; VERMEULE 1979: p. 14 (fig. 8A)



d'après VERMEULE 1979 (fig. 8A)

Code Fiche	Prothésis I-3
Type de scène	Prothésis, préparation à l'ekphora, geste d'adieu, lamentations, cercueil, hache
Type de support	Cruche ou oenochoé à anse horizontale à figures noires
Lieu de conservation	Brunswick (Maine), Bowdoin College Museum of Art, n° inv. 1984.23
Artiste(s)	Peintre de Sappho
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. tot. 0, 373 ; D. (col) 0, 139; D. (pied) 0, 115 m.
Datation	Vers 500-490 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 361401; BEAZLEY 1971: 247; KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 149 (pl. 37-38); SHAPIRO 1991: p. 634 (fig. 4); BOARDMAN 1996: p. 149, 190, 214 (fig. 266); OAKLEY et NEILS 2003: p. 166, 297-298 (cat. 112); OAKLEY 2008 (2): p. 336



d'après OAKLEY et NEILS 2003 (cat. 112b)



d'après KURTZ et BOARDMAN 1971 (fig. 37,38)

Code Fiche	Prothésis I-4
Type de scène	Prothésis, lamentations, geste d'adieu
Type de support	Loutrophore à figures rouges
Lieu de conservation	Copenhague, Musée National, n° inv. 9195
Artiste(s)	Peintre de Syracuse
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,665 m.
Datation	Vers 470 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 9195; BEAZLEY 1963 ² : 519.21; BEAZLEY 1971: 383; BOARDMAN 2000: p. 37 (fig. 38); McNIVEN 2000: p. 74-75 (fig. 3.1-2); SABETAI 2009: p. 294, 301



d'après McNIVEN 2000 (fig. 3.2)



d'après BOARDMAN 2000 (fig. 38)

Code Fiche	Prothésis I-5
Type de scène	Prothésis, lamentations, couronne
Type de support	Loutrophore à figures rouges
Lieu de conservation	Munich, Staatliche Antikensammlungen, n° inv. Schoen Collection 66
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque classique
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216154; BEAZLEY 1963 ² : 1102.1; BEAZLEY 1971: 451; SHAPIRO 1991: p. 648 (fig. 18)



d'après SHAPIRO 1995 (fig. 18)

Code Fiche	Prothésis I-6
Type de scène	Prothésis, lamentations, bandelettes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum (Rogers Fund, 1907), n° inv. 07.286.40
Artiste(s)	Peintre de Sabouroff
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 317 ; D. 0, 095 m.
Datation	Second quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 212338; FAIRBANKS 1907: p. 257-258 (pl. XXXVIII.2, vol. VII); ROBERTSON 1959: p. 148 (fig. p. 147); BEAZLEY 1963 ² : 846.190; KURTZ 1975: p. xxi, 56, 71, 208-209 (fig. 29.1); PFUHL 1979: p. 67, 71 (fig. 90, pl. 64); OAKLEY 2004: p. 77 (pl. II. A-B.)



d'après PFUHL 1979 (fig. 90, pl. 64)

Code Fiche	Prothésis I-7
Type de scène	Prothésis, lamentations, linceul
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 95.46
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,35 ; D. 0,10 m.
Datation	Vers 440 av. J.-C.
Bibliographie	FAIRBANKS 1907: p. 11-12 (pl. II, vol. VII)



d'après FAIRBANKS 1907 (pl. II, vol. VII)

Code Fiche	Prothésis I-8
Type de scène	Prothésis, couronne, servante (thrace)
Type de support	Loutrophore à figures rouges
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1170
Artiste(s)	Peintre de Bologne 228
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	1ère moitié du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 205750; BEAZLEY 1963 ² : 512.13, 1657; LACEY 1968: p. 120 (fig. 26-27); VERMEULE 1979: p. 15 (fig. 9); DELAVAUD-ROUX 1994: p. 130-131 (fig. 57); SABETAI 2009: p. 295, 301 (fig. 5)



d'après VERMEULE 1979 (fig. 9)

Code Fiche	Prothésis I-9
Type de scène	Prothésis, bandelettes, panier, lécythe, vieillard
Type de support	Lécythe à fond blanc, groupe des "Huge Lekythoi"
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. F 2684
Artiste(s)	Inconnus
Région de production	Attique
Provenance	Alopékè (Attique)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 400 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLER ARCHIVE: 217904; BEAZLEY 1963 ² : 1390.3; PFUHL 1969: p. 549 et s. (fig. 553); KOCH-BRINKMANN 1999: p. 87 (fig. 142-148); OAKLEY 2004: p. 85-86, 212 (fig. 54)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 54)



Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis I-10
Type de scène	Prothésis, lamentations, lécythes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Lyon, Musée des Beaux-Arts, n° inv. E 288-3 (E 49)
Artiste(s)	Peintre des Triglyphes
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 461 ; D. (épaule) 0, 112 m.
Datation	Dernier quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217831; BEAZLEY 1963 ² : 1385.5; KURTZ 1975: p. 66, 69, 224 (fig. 51.4); OAKLEY 2004: p. 82 et s. (fig. 51-53)



Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis I-11
Type de scène	Prothésis, lamentations, bandelettes, panier, couronne
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. L 87 (MNB 521, S 1667)
Artiste(s)	Peintre du Carré
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 256 ; D. 0, 072 m.
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216487; BEAZLEY 1963 ² : 1237.19; OAKLEY 2004: p. 80 (fig. 48)

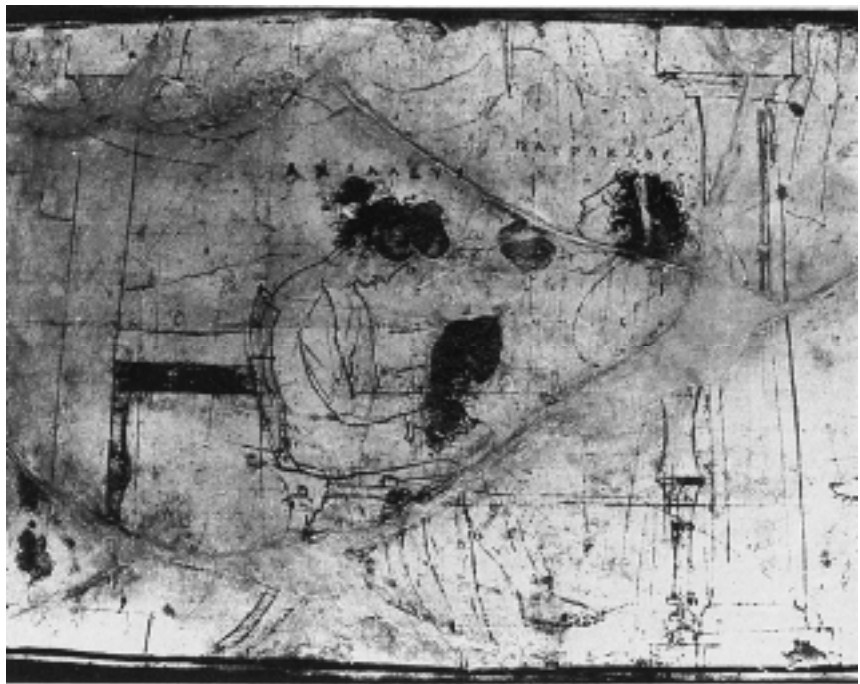


Photographie personnelle



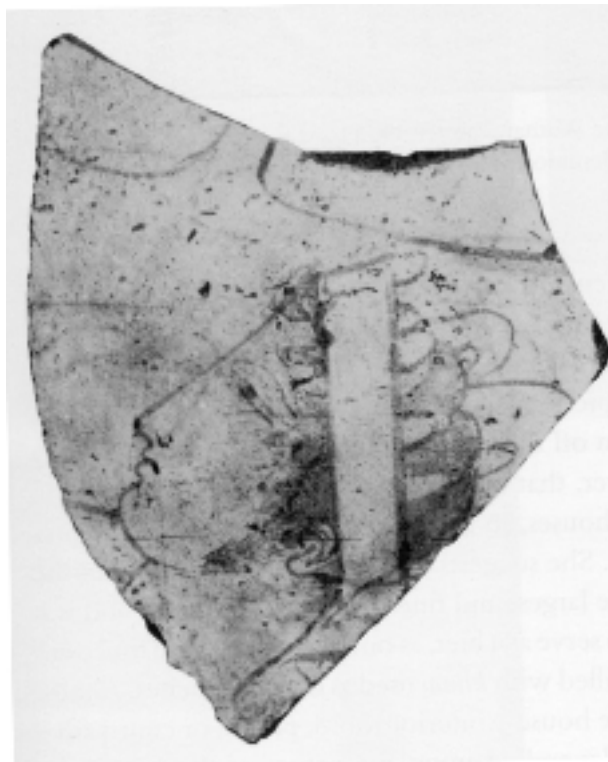
d'après OAKLEY 2004 (fig. 48)

Code Fiche	Prothésis I-12
Type de scène	Prothésis, Achille et Patrocle, veille, bandeau
Type de support	Lécythe bilingue (registre central à fond blanc)
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum, n° inv. 31.11.13
Artiste(s)	Peintre d'Erétrie
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. restaurée 0, 495 m.
Datation	Vers 420-410 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216945; BEAZLEY 1963 ² : 1248.9, 1688; BEAZLEY 1971: 469; VERMEULE 1979: p. 22 (fig. 18 / chap. I); BOARDMAN 2000: p. 98 (fig. 231.1 et 231.2)



d'après BOARDMAN 2000 (fig. 231.1 et 2)

Code Fiche	Prothésis I-13
Type de scène	Prothésis, couronne
Type de support	Fragment de lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Tübingen (Universität), Antikensammlungen, n° inv. S./10.1720 (E 65)
Artiste(s)	Peintre du Carré
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 216488; BEAZLEY 1963 ² : 1237.20; OAKLEY 2004: p. 81 (fig. 49)



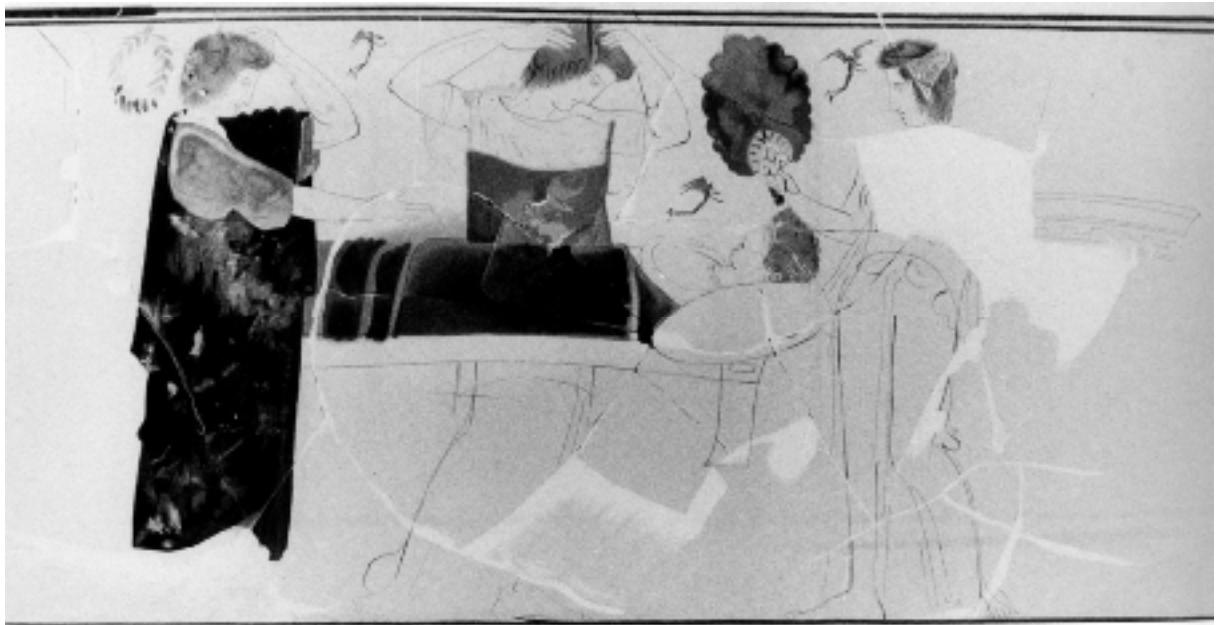
d'après OAKLEY 2004 (fig. 49)

Code Fiche	Prothésis I-14
Type de scène	Prothésis, lamentations, bandelettes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Cambridge, Harvard University Art Museum, n° inv. 1952.75
Artiste(s)	Entourage du Peintre de la Femme
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 277 ; D. 0, 075 m.
Datation	Vers 430-420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217659; Perseus Vase Catalog: Harvard 1952.75; BEAZLEY 1963 ² : 1376.1



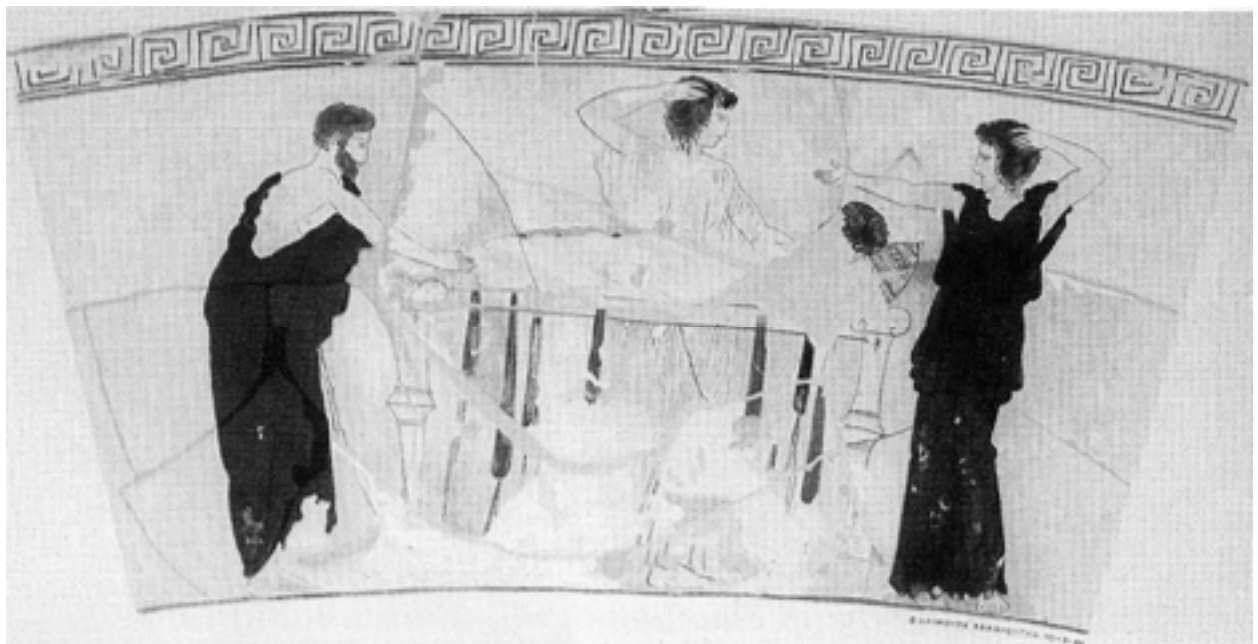
d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Prothésis I-15
Type de scène	Prothésis, éventail, eidola
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° inv. 3748
Artiste(s)	Peintre de la Femme
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 525 ; D. 0, 135 m.
Datation	Vers 430-420 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 217615; BEAZLEY 1963 ² : 1372.16; KURTZ 1975: p. 71-n. 8, 219 (fig. 44.2); SHAPIRO 1991: p. 648 (fig. 19); DELAVAUD-ROUX 1994: p. 132 (fig. 58); OAKLEY 2004: p. 82 (fig. 50); KOCH-BRINKMANN 1999: p. 18, 29, 40 (fig. 66)



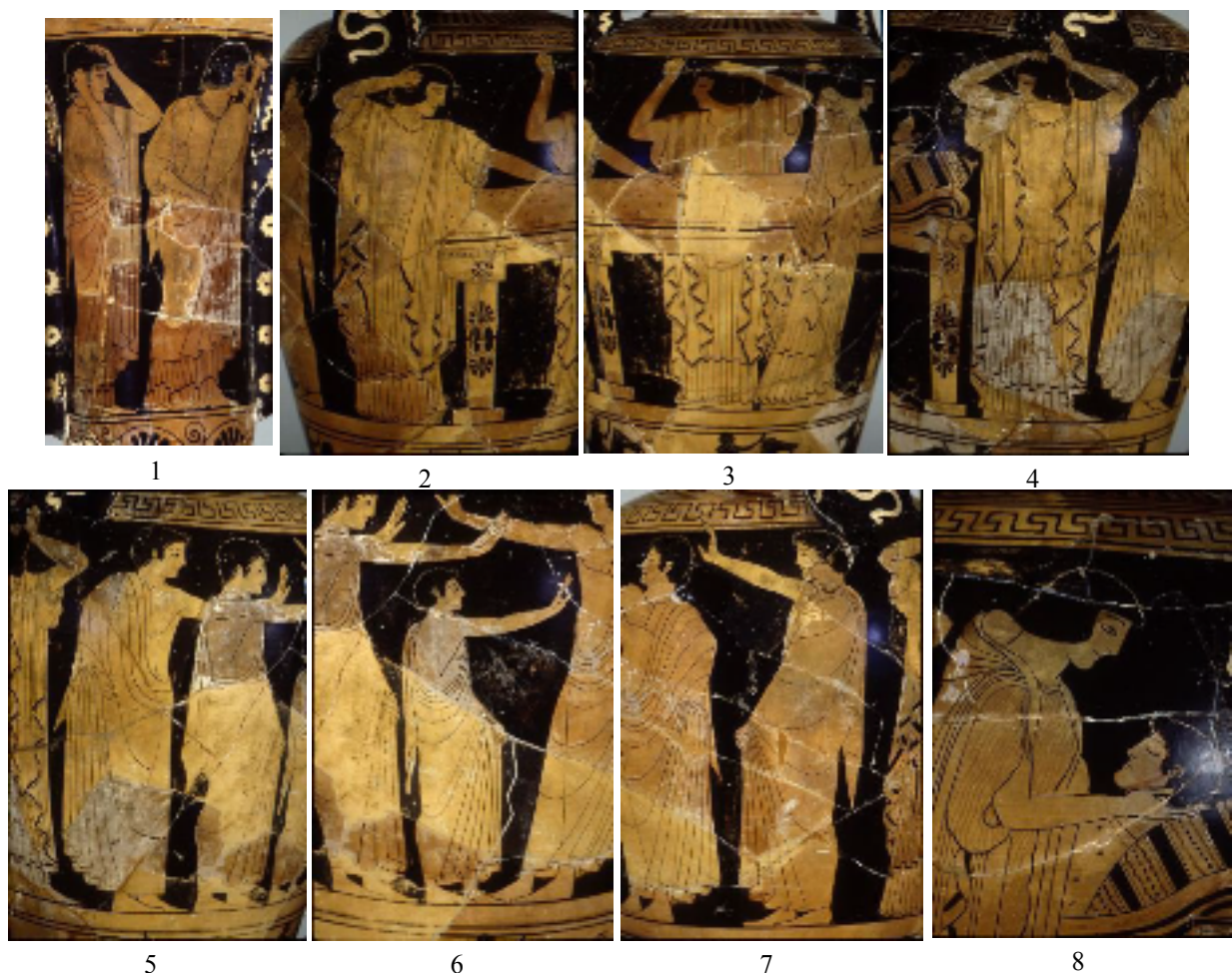
d'après OAKLEY 2004 (fig. 50)

Code Fiche	Prothésis I-16
Type de scène	Prothésis, lamentations, bandelettes
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Pirée, Musée, n° inv. OM 40
Artiste(s)	Peintre de l'Hypnos de New York
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440-430 av. J.-C.
Bibliographie	OAKLEY 2004: p. 77 (fig. 47)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 47)

Code Fiche	Prothésis I-17
Type de scène	Prothésis, lamentations, geste d'adieu, mentonnière
Type de support	Loutrophore à figures rouges et noires
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. CA 453
Artiste(s)	Peintre de Kléophradès
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 81 ; D. 0, 30 m.
Datation	Vers 490-480 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 201675; Perseus Vase Catalog: Louvre CA 453; LECRIVAIN 1896: p. 1371 (fig. 3332); BEAZLEY 1956: 405.4; BEAZLEY 1963 ² : 184.22, 1632; LACEY 1968: p. 121 (fig. 27); WOYSCH- MEAUTIS 1982: p. 35 (fig. 4); BERARD 1984: p. 99-100 (fig. 143); KURTZ 1984: p. 324, 326-327 (fig. 6); BAZANT 1986: p. 41 (fig. 4); DELAVAUD-ROUX 1994: p. 128-129 (fig. 56); LISSARRAGUE 1999: p. 118 (fig. 91); BOARDMAN 2000: p. 231 (fig. 252); SABETAI 2009: p. 294, 301



d'après <http://www.perseus.tufts.edu>

Code Fiche	Prothésis I-18
Type de scène	Prothésis, lamentations
Type de support	Loutrophore à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 450 (CC688)
Artiste(s)	Peintre de Sappho
Région de production	Attique
Provenance	Environs du Phalère
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 525-475 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 480; LECRIVAIN 1896: p. 1378; KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 152; VERMEULE 1979: p. 21 (fig. 17 / chap. I); BERARD 1984: p. 100 (fig. 144a); KURTZ 1984: p. 321, 325 (fig. 4a-b); SHAPIRO 1991: p. 639-640 (fig. 12-13); KALTSAS et SHAPIRO 2008: p. 344-345 (cat. 153)



d'après BERARD 1984 (fig. 144a)

Code Fiche	Prothésis I-19
Type de scène	Intérieur de tombe, prothésis (?), jeune homme, stèle
Type de support	Lécythe à fond blanc
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. D 35 (GR 1842.7-28.1003)
Artiste(s)	Peintre du Tymbos
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 196 m.
Datation	Second quart du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 209344 : BEAZLEY 1963 ² : 756.66; KURTZ 1975: p. 83-n. 4, 205 (fig. 23.1); VERMEULE 1979: p. 27 (fig. 20 -chap. I); BALDASSARRE 1988 (fig. 6, pl. 16)



Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis I-20
Type de scène	Prothésis, pleurs
Type de support	Récipient à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique (?), peinture
Dimensions	H. 0, 055 m.
Datation	Vers 500 av. J.-C.
Bibliographie	LULLIES 1946-47: p. 74 (fig. 78)



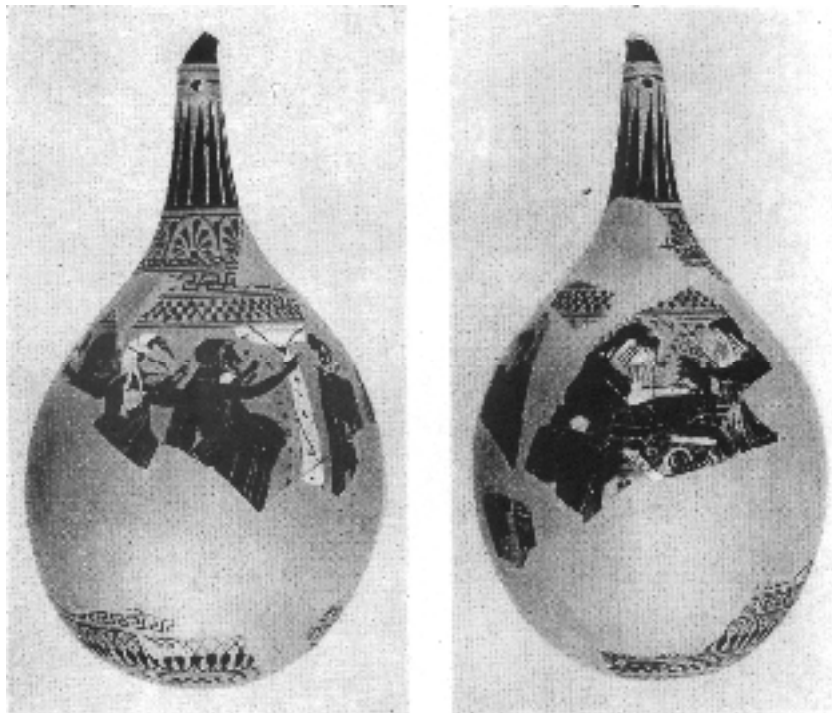
d'après LULLIES 1946-47 (fig. 78)

Code Fiche	Prothésis I-21
Type de scène	Prothésis, pleurs
Type de support	Fond de lebes gamikos à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv.
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 123 m.
Datation	Vers 500 av. J.-C.
Bibliographie	LULLIES 1946-47: p. 74 (fig. 79)



d'après LULLIES 1946-47 (fig. 79)

Code Fiche	Prothésis I-22
Type de scène	Prothésis, femmes, pleurs
Type de support	Phormiskos à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. 691
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 21 m.
Datation	Début du Ve s. av. J.-C. (?)
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 306487; LULLIES 1946-47: p. 65 (fig. 44); BEAZLEY 1956: 678; KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 77 (pl.11); KURTZ 1984: p. 324 , 327 (fig. 5); SHAPIRO 1991: p. 637 (fig. 9); OAKLEY 2008 (2): p. 336 (fig. 3a, b, c)



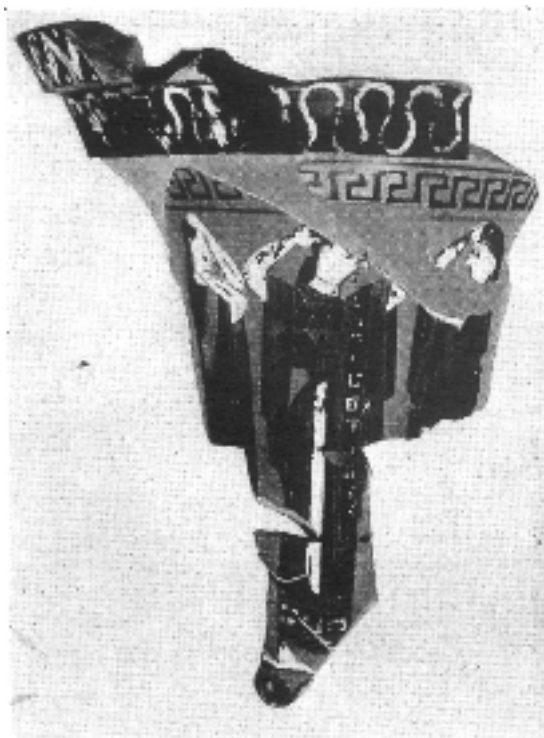
d'après LULLIES 1946-47 (fig. 44)

Code Fiche	Prothésis I-23
Type de scène	Prothésis, pleurs
Type de support	Phormiskos à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 26 m.
Datation	Vers 510 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 28997; LULLIES 1946-47: p. 65 (fig. 45); SHAPIRO 1991: p. 637 (fig. 10)



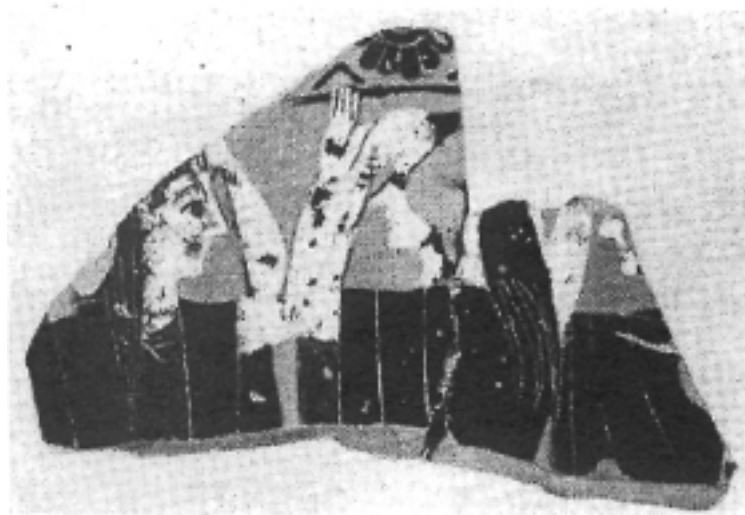
d'après LULLIES 1946-47 (fig. 45)

Code Fiche	Prothésis I-24
Type de scène	Prothésis, pleurs
Type de support	Fragment de loutrophore à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 540 av. J.-C.
Bibliographie	LULLIES 1946-47: p. 71 (fig. 71)



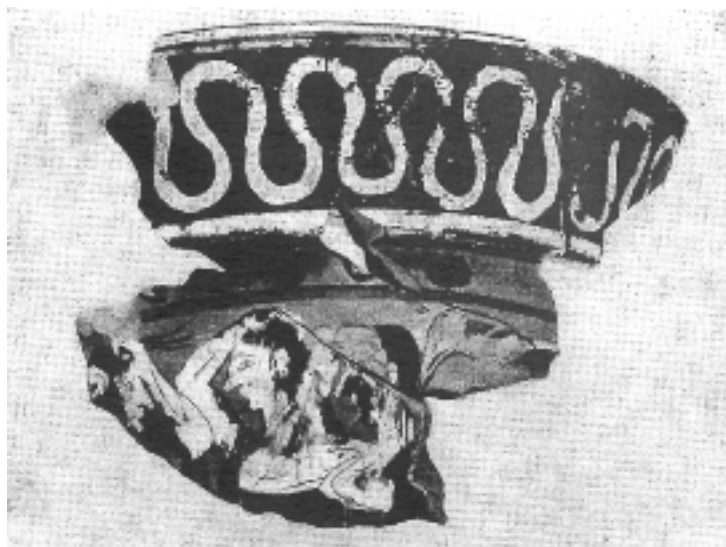
d'après LULLIES 1946-47 (fig. 71)

Code Fiche	Prothésis I-25
Type de scène	Prothésis, pleurs
Type de support	Fragment de col d'une loutrophore à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. -
Artiste(s)	Exékias
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 087 : l. 0, 072 m.
Datation	Vers 540 av. J.-C.
Bibliographie	LULLIES 1946-47: p. 72 (fig. 72d)



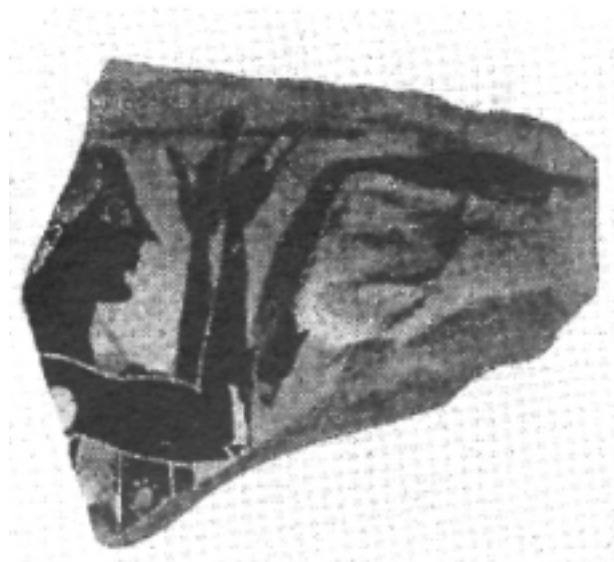
d'après LULLIES 1946-47 (fig. 72d)

Code Fiche	Prothésis I-26
Type de scène	Prothésis, pleurs
Type de support	Fragment de col d'une loutrophore à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. -
Artiste(s)	Exékias
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 12 ; l. 0, 17 m.
Datation	Vers 540 av. J.-C.
Bibliographie	LULLIES 1946-47: p. 72-73 (fig. 73a)



d'après LULLIES 1946-47 (fig. 73a)

Code Fiche	Prothésis I-27
Type de scène	Prothésis, pleurs
Type de support	Fragment de loutrophore à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 063 m.
Datation	Vers 550 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 310181; LULLIES 1946-47: p. 73 (fig. 74); BEAZLEY 1956: 110.35; BEAZLEY 1971: 44



d'après LULLIES 1946-47 (fig. 74)

Code Fiche	Prothésis I-28
Type de scène	Prothésis
Type de support	Loutrophore à figures rouges
Lieu de conservation	Oxford, Ashmolean Museum, n° inv. 1923.269
Artiste(s)	Peintre de Syleus
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 480 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 202513; BEAZLEY 1963 ² : 250.12; CVA Oxford: p. 42 (fig. 1-3, pl. 49-1923.269)



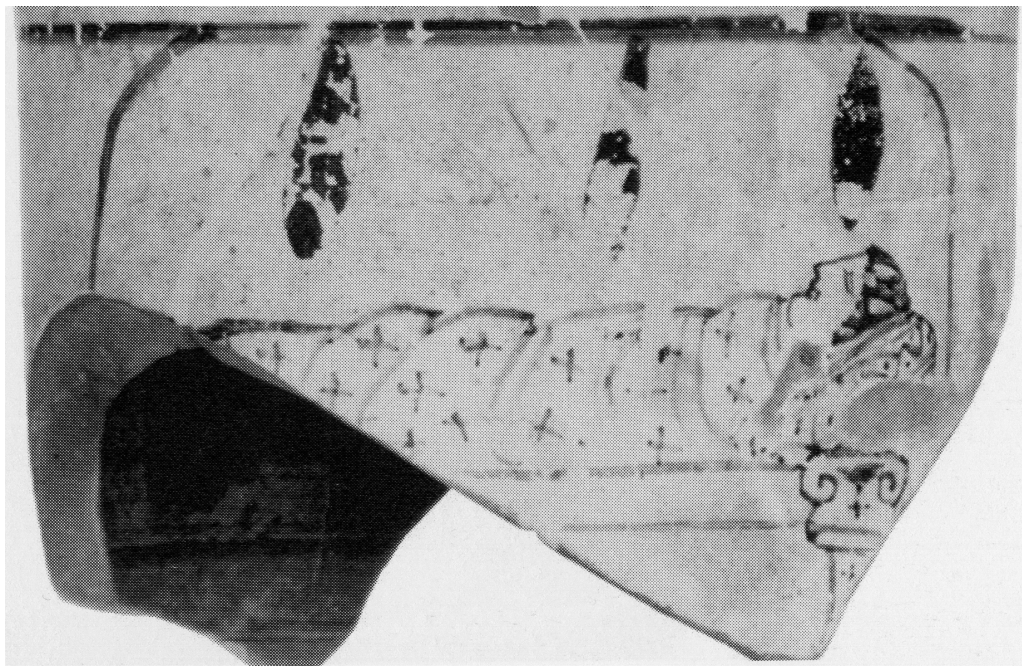
d'après CVA Oxford I – Ashmolean Museum (fig. 1-3, pl. 49)

Code Fiche	Prothésis I-29
Type de scène	Prothésis d'Archémoros (Opheltès), pédagogue, couronne, serviteurs
Type de support	Cratère à volutes à figures rouges
Lieu de conservation	Naples, Museo Nazionale, n° inv. 81394 (H 3255)
Artiste(s)	Entourage du Peintre de Darius
Région de production	Apulie
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 350-340 av. J.-C.
Bibliographie	LECRIVAIN 1896: p. 1372 (fig. 3335); TRENDALL et WEBSTER 1971: p. 91 (fig. III.3,26); SMITH 1976 ² : p. 37-38, 79, 90-91, 175, 182, 209, 230 (fig. 9)



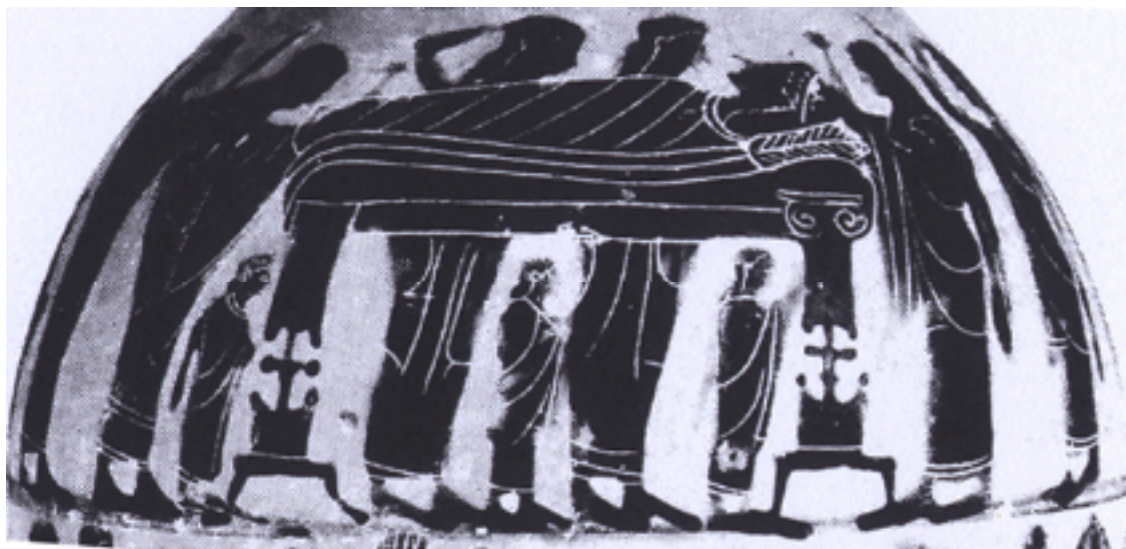
d'après LECRIVAIN 1896 (fig. 3335)

Code Fiche	Prothésis I-30
Type de scène	Prothésis à la tombe
Type de support	Lécythe funéraire à fond blanc
Lieu de conservation	Tübingen, Université Eberhard-Karls (Institut archéologique), n° inv. S./10 1715
Artiste(s)	Entourage du Peintre du Tymbos
Région de production	Attique
Provenance	Athènes (?)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	470-460 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 16860; OAKLEY 2004: p. 150 (fig. 115)



d'après OAKLEY 2004 (fig. 115)

Code Fiche	Prothésis I-31
Type de scène	Prothésis, femmes, enfants
Type de support	Phormiskos à figures noires
Lieu de conservation	Bologne, Museo Civico Archeologico, n° inv. G2 (PU 190)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 23 m.
Datation	Vers 540-530 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 5237; RUHFEL 1984: p. 38-40 (fig. 13); DELAUAUD-ROUX 1994: p. 119-121 (fig. 50)



d'après RUHFEL 1984 (détail fig. 13)

Code Fiche	Prothésis I-32
Type de scène	Prothésis
Type de support	Amphore géométrique à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 804
Artiste(s)	Maître du Dipylon
Région de production	Attique
Provenance	Athènes, Cimetière du Dipylon
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 1, 55 m.
Datation	Vers 760 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 1010917; AHLBERG-CORNELL 1971: p. 25 (fig. 2); RUHFEL 1984: p. 33 (fig. 10); SHEEDY 1990: p. 123 (fig. 3, pl. 17)



d'après RUHFEL 1984 (fig. 10)

Code Fiche	Prothésis I-33
Type de scène	Prothésis
Type de support	Hydrie
Lieu de conservation	Melbourne, National Gallery of Victoria, n° inv. D 23-1982
Artiste(s)	Peintre d'Analatos
Région de production	Athènes (?)
Provenance	Attique
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 45 m.
Datation	Vers 710 av. J.-C.
Bibliographie	SHEEDY 1990: p. 117-151 (pl. 14-15; fig. 1-2, pl. 16)



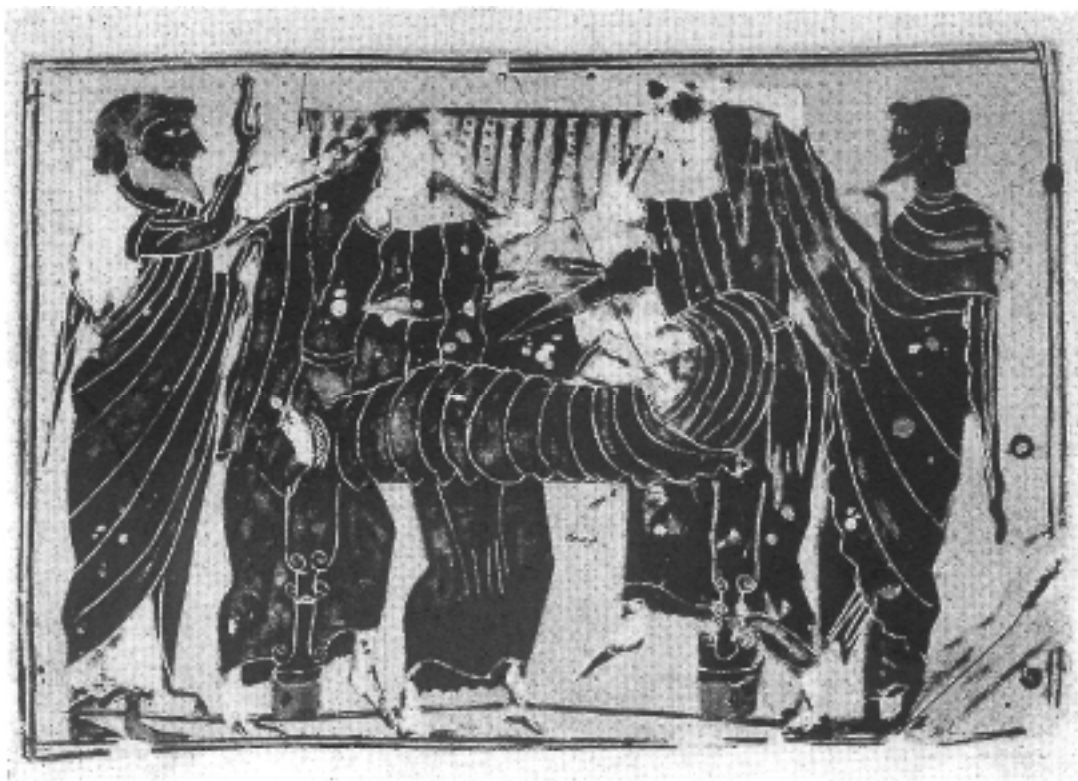
d'après SHEEDY 1990 (pl.15)

Code Fiche	Prothésis I-34
Type de scène	Prothésis, pleurs, geste d'adieu, inscriptions
Type de support	Plaque funéraire-pinax (Boardman 1996) ou votive (Louvre) à fig. noires
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. MNB 905 (L 4)
Artiste(s)	Peintre de Sappho
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Terre cuite, peinture
Dimensions	H. 0, 136 ; L. 0, 26 m.
Datation	Vers 500 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 463; Perseus Vase Catalog: Louvre MNB 905; LECRIVAIN 1896: p. 1373 (fig. 3336); KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 120 (pl. 33); SHAPIRO 1991: p. 630-631, 638-639 (fig. 1); DELAVAUD-ROUX 1994: p. 125-126 (fig. 54); BOARDMAN 1996: p. 149, 191, 213 (fig. 265); OAKLEY 2003: p. 165 (fig. 3); OAKLEY 2008 (2): p. 337



Photographie personnelle

Code Fiche	Prothésis I-35
Type de scène	Prothésis, geste d'adieu
Type de support	Pinax à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. 677 (perdu ?)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Terre cuite, peinture
Dimensions	H. 0,165 ; L. 0,245 ; ép. 0,01 m.
Datation	Vers 510 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 43698; LULLIES 1946-1947: p. 56 (fig. 1); KNIGGE 1991 ² : p. 31 (fig. 26)



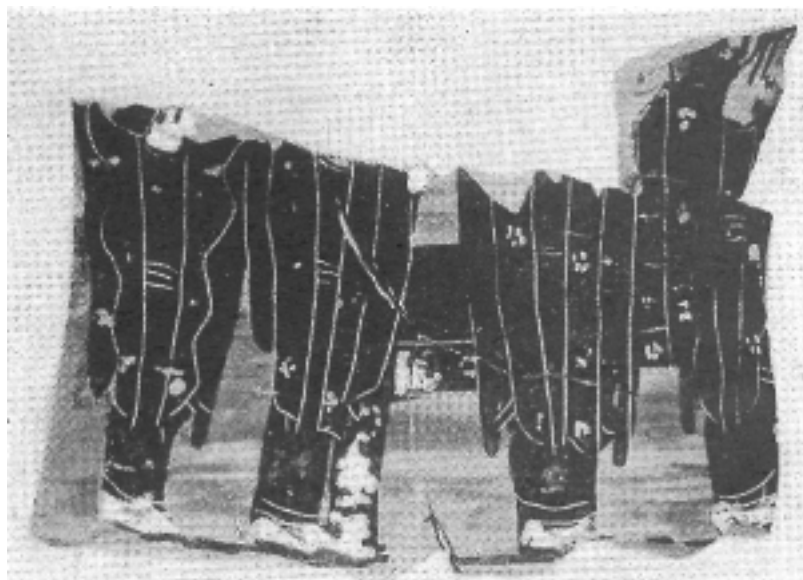
d'après LULLIES 1946-47 (fig. 1)

Code Fiche	Prothésis I-36
Type de scène	Prothésis
Type de support	Pinax à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. 690
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Terre cuite, peinture
Dimensions	H. 0, 16 ; L. 0, 203 ; ép. 0, 013 m.
Datation	Vers 510 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 17550; LULLIES 1946-47: p. 56 (fig. 2)



d'après LULLIES 1946-47 (fig. 2)

Code Fiche	Prothésis I-37
Type de scène	Prothésis
Type de support	Pinax à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée du Céramique, n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 08 ; L. 0, 12 m.
Datation	Vers 520 av. J.-C.
Bibliographie	LULLIES 1946-47: p. 67 (fig. 52)



d'après LULLIES 1946-47 (fig. 52)

Code Fiche	Prothésis I-38
Type de scène	Prothésis
Type de support	Pinax votif à figures noires
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. CA 255
Artiste(s)	Attribué au Groupe de Burgon
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Terre cuite, peinture
Dimensions	H. 0, 094 ; L. 0, 444 ; pr. 0, 015 m.
Datation	Vers 560-550 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 300835; BEAZLEY 1956: 90.8; DELAUAUD-ROUX 1994: p. 119 (fig. 49); LISSARRAGUE 1999: p. 117-8 (fig. 90)



Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis I-39
Type de scène	Déploration d'Achille, Thétis et les Néréïdes
Type de support	Hydrie à figures noires
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. E 643
Artiste(s)	Peintre de Damon
Région de production	Péloponnèse
Provenance	Corinthe
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0, 46 ; D. 0, 36 m.
Datation	560-550 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 9019334; WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 99 (fig. 50)



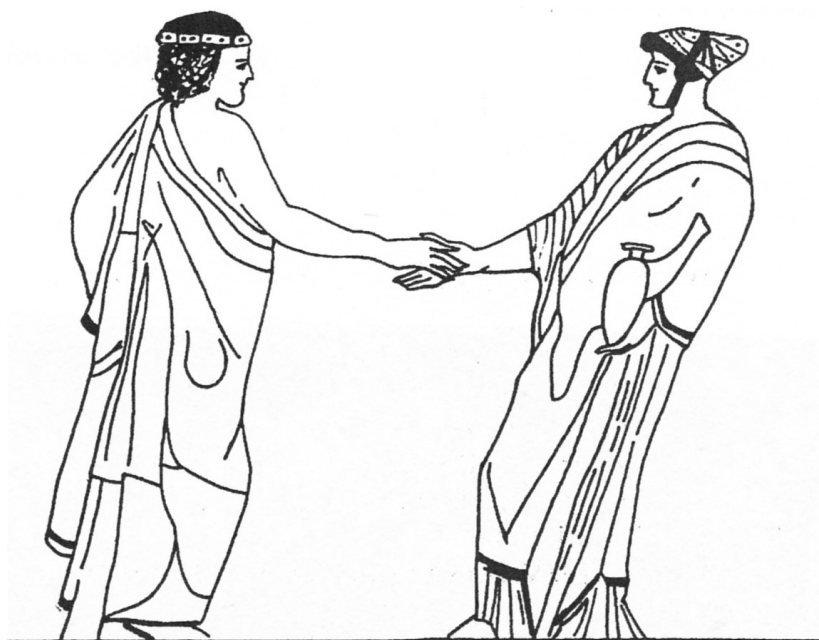
Photographie personnelle

Code Fiche	Prothésis I-40
Type de scène	Pleurs
Type de support	Plaque funéraire (pinax) à figures noires
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. 1811
Artiste(s)	Exékias
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Terre cuite, peinture
Dimensions	H. 0, 37 m. (vestige en haut à gauche)
Datation	Seconde moitié du VI ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 350041; BEAZLEY 1956: 146.22-23; BOARDMAN 1996: p. 58 (fig. 105.1); LONSDALE 1993: p. 247 (fig. 27).



Photographie personnelle

Code Fiche	Prothésis I-41
Type de scène	Nekyia, déxiôsis, mentonnière, alabastré
Type de support	Cratère en calice à figures rouges
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 08.258.21
Artiste(s)	Peintre de la Nekyia
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	H. 0,378 ; D. 0,425 m.
Datation	Vers 450 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 214585; JACOBSTHAL 1934: p. 130 (fig. 8); FRIIS JOHANSEN 1951: p. 158 (fig. 81); BEAZLEY 1963 ² : 1086.1; BEAZLEY 1971: 449; BAZANT 1986: p. 41 (fig. 5); SMITH 1976 ² : p. 45-46 (fig. 10); CARPENTER 1997: p. 78 (fig. 124); BOARDMAN 2000: p. 96 (fig. 184)



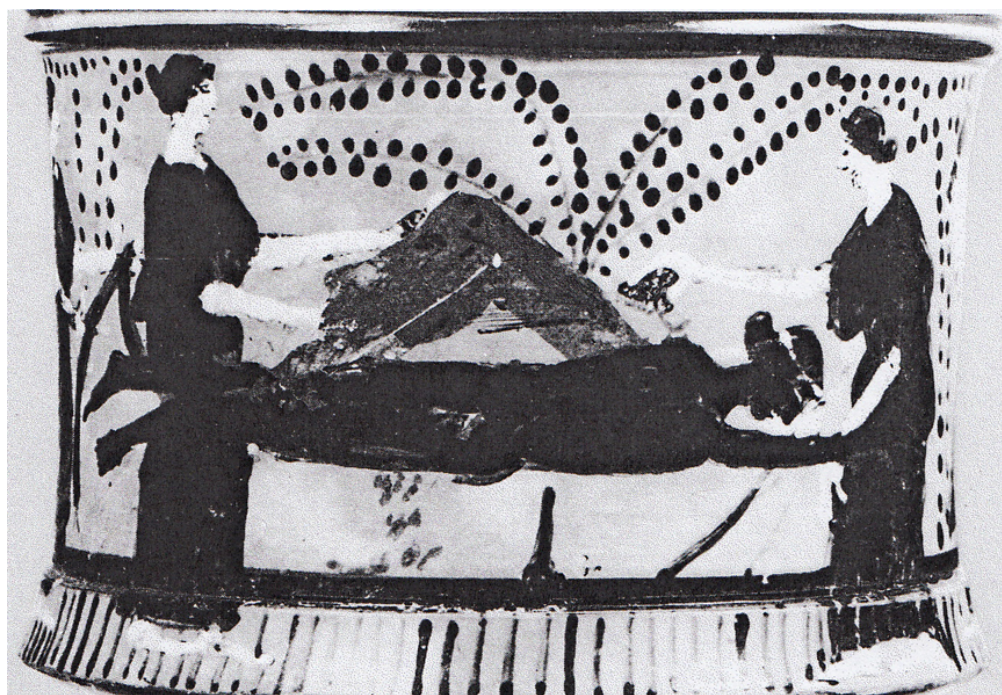
d'après BAZANT 1986 (fig. 5)

Code Fiche	Prothésis I-42
Type de scène	Mère, enfant défunt
Type de support	Lécythe funéraire à fond blanc
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung, n° inv. F 2447
Artiste(s)	Peintre des Inscriptions (?), Groupe de Sounion (?)
Région de production	Attique
Provenance	Cap Sounion, Attique (Beazley)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 460-450 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 1006342; OAKLEY 2003: p. 164 (fig. 1)



d'après OAKLEY 2003 (fig. 1)

Code Fiche	Prothésis I-43
Type de scène	Mort d'Actéon, Artémis, lavage du corps, préparation à la prothésis, cadavre, femmes, lécythe, chiens, sang (?)
Type de support	Pyxide à figures noires
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 437 (CC 835 ou 3554)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Béotie
Provenance	Béotie
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 470 av. J.-C.
Bibliographie	LECRIVAIN 1896: p. 1371 (fig. 3334)

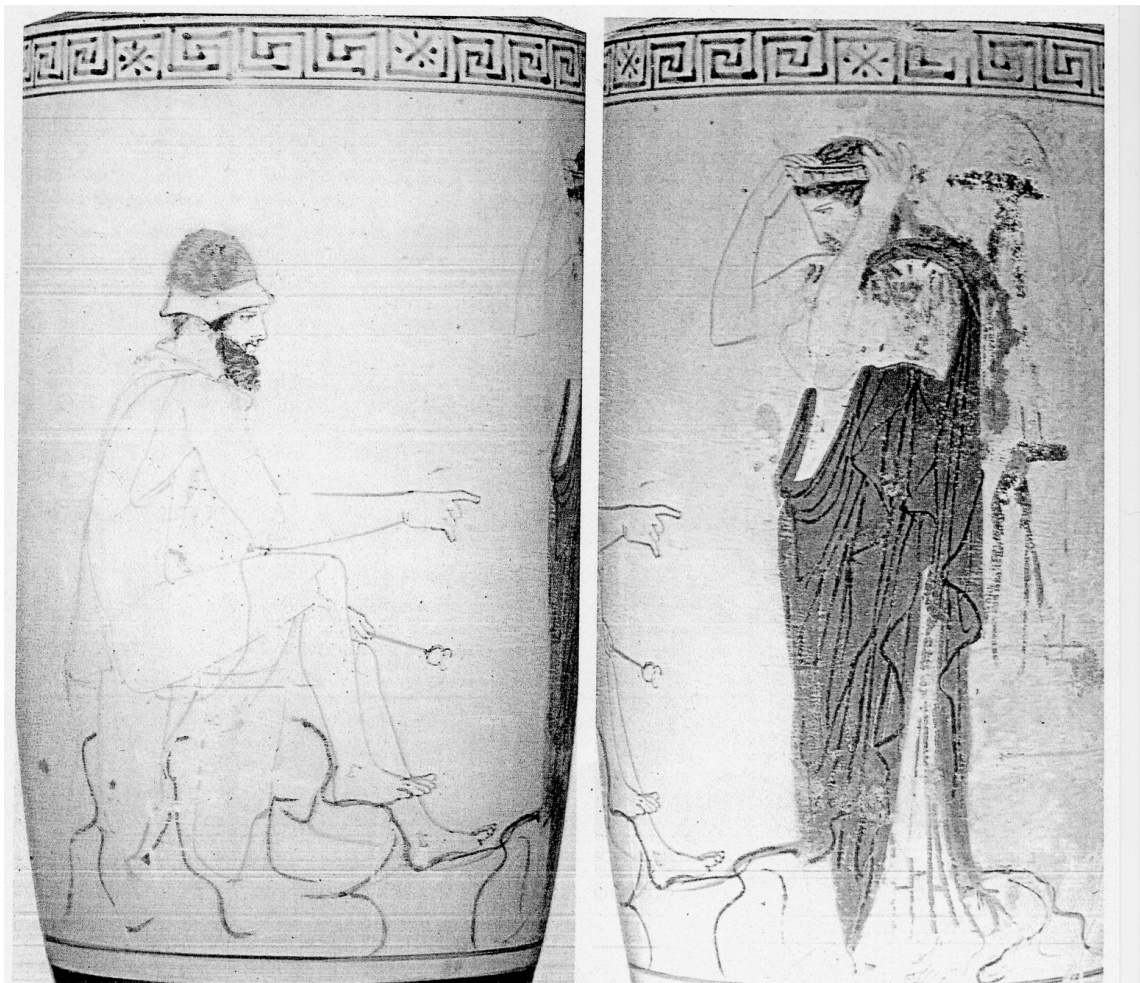


d'après GUIMOND 1981 (vol. I/2, fig. 121)



d'après LECRIVAIN 1896 (fig. 3334)

Code Fiche	Prothésis I-44
Type de scène	Monument, défunte, couronne, Hermès
Type de support	Lécythe funéraire à fond blanc
Lieu de conservation	Munich, Antikensammlungen, n° inv. 6248 (2797)
Artiste(s)	Peintre de la Phiale
Région de production	Attique
Provenance	Oropos, Attique
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Milieu du Ve s. av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 214319; BEAZLEY 1963 ² : 1022.138, 1678; BEAZLEY 1971: 441; BERARD 1984: p. 101 (fig. 148); KOCH-BRINKMANN 1999: p. 27, 70 (fig. 49-50); BOARDMAN 2000: p. 132 (fig. 266); OAKLEY 2008 (2): p. 339 (fig. 6)



d'après BERARD 1984 (fig. 148)

Code Fiche	Prothésis I-45
Type de scène	Mort de Prokris, Képhalos, homme drapé, eidôlon-sirène, chien
Type de support	Cratère à colonnettes à figures rouges
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. E 477 (GR 1772.3-20.36*)
Artiste(s)	Peintre d'Héphaïstos
Région de production	Attique
Provenance	Italie du Sud (?)
Matériaux	Céramique, peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Vers 440-430 av. J.-C.
Bibliographie	BEAZLEY ARCHIVE: 214741; WEICKER 1902: p. 166 (fig. 86); BOARDMAN 2000: fig. 201



Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis II-1
Type de scène	Prothésis, lion, homme-bateau, Phénicie
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 1488
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes, Cimetière du Dipylon
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 1,38 ; l. 0,48-41 m.
Datation	Fin du IV ^e ou III ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 133 (fig. 359, pl. 60); KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 264-265 (fig. 57); CLAIRMONT 1993 (II): fig. 3.410; STAGER 2005



Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis II-2
Type de scène	Prothésis
Type de support	Frise
Lieu de conservation	Berlin, Pergamonmuseum, n° inv. -
Artiste(s)	Inconnus
Région de production	Asie Mineure
Provenance	Pergame
Matériaux	Pierre
Dimensions	Inconnues
Datation	160-156 av. J.-C.
Bibliographie	CHARATZOPOULOU 2006: p. 76 (fig. 3, pl. 12); QUEYREL 2005: p. 94 (fig. 93)



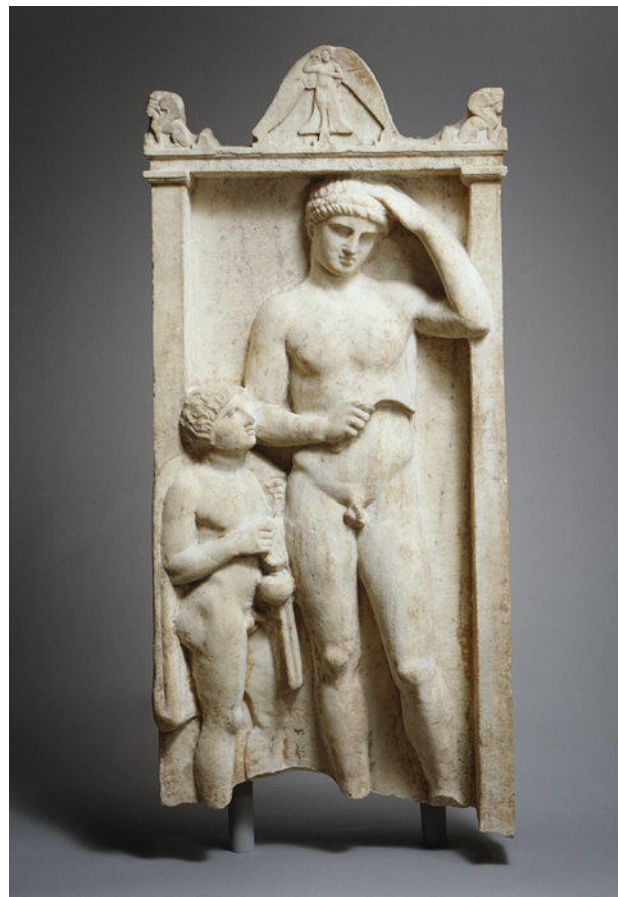
Photographie personnelle

Code Fiche	Prothésis II-3
Type de scène	Sirène funéraire
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 4006
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Extérieur d'Athènes
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 1, 57 ; l. 0, 55 m.
Datation	Epoque classique
Bibliographie	CLAIRMONT 1993 (I): p. 447-448 (fig. 1.797); BERGEMANN 1997: p. 84 (fig. 4, pl. 60)



d'après CLAIRMONT 1993 (fig. 1.797)

Code Fiche	Prothésis II-4
Type de scène	Sirène funéraire, sphinx
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 08.258.41
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Salamine (?)
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 1, 375 ; l. 0, 61 m.
Datation	Vers 375-350 av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: fig. 370, pl. 62; CLAIRMONT 1993 (I): p. 453-454 (fig. 1.825); BERGEMANN 1997: p. 43-45, 54, 80, 83



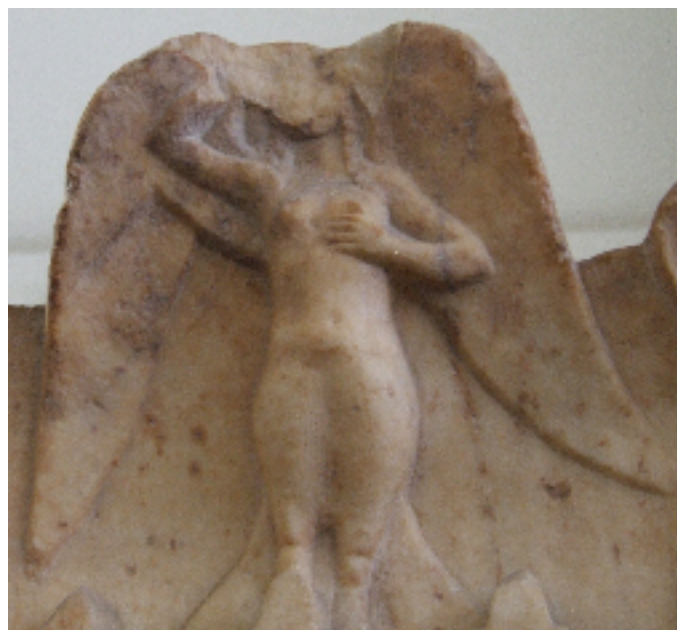
d'après <http://www.metmuseum.org>

Code Fiche	Prothésis II-5
Type de scène	Sirène funéraire
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 4487
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Cimetière du Céramique, Athènes
Matériaux	Marbre, fragments de bronze (fronton)
Dimensions	H. 1, 50 ; l. 0, 49 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	DIEPOLDER 1931: p. 42 (pl. 36, 2); FRIIS JOHANSEN 1951: p. 21-22 (fig. 8); WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 22, 128 (fig. 90, pl. 16); KNIGGE 1991 ² : p. 135, 137 (fig. 130b); CLAIRMONT 1993 (I): p. 467 (fig. 1.855)



d'après CLAIRMONT 1993 (fig. 1.855)

Code Fiche	Prothésis II-6
Type de scène	Sirène funéraire, pleurs, bandelettes, sphinge
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Berlin, Staatliche Museen (Pergamonmuseum), n° inv. 1492 (K40)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Inconnue (acquise sur le marché de l'art en 1898)
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 1, 10 ; l. 0,50 ; pr. 0,125 m. ; ép. relief 0, 054 m.
Datation	Milieu du IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	Perseus Sculpture Catalog: Berlin 1492; DIEPOLDER 1931: p. 42 (pl. 37); BLUMEL 1966: p. 35-36 (fig. 47); WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 135 (fig. 372, pl. 62); HIRSCH-DYCSEK 1983: p. 26-27, 53 (fig. 25); CLAIRMONT 1993 (I): p. 470-471 (fig. 1.862); HOFFMANN 1992: p. 324, 335 (pl. VII)



Photographie personnelle

Code Fiche	Prothésis II-7
Type de scène	Sirènes musiciennes, poloi, lyre, aulos
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Pergamonmuseum), n° inv. Sk 755 (K 31)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 0, 77 ; l. 0, 44 m.
Datation	Vers 420 av. J.-C.
Bibliographie	Perseus Sculpture Catalog: Berlin 755; BLUMEL 1966: p. 18 (fig. 27); WOYSCHMEAUTIS 1982: p. 140 (fig. 434, pl. 70); CLAIRMONT 1993 (II): p. 142-143 (fig. 2.208)



Photographie personnelle

Code Fiche	Prothésis II-8
Type de scène	Harpyie-Sirène, enlèvement de corps
Type de support	Reliefs de tombe-pilier, Tombe des Harpies, Monument des Harpyies
Lieu de conservation	Londres, British Museum, n° inv. B 287 (GR 1848.10-20.1)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Lycie
Provenance	Xanthos
Matériaux	Marbre
Dimensions	H. 1, 02 m. (reliefs) ; l. tot. 8, 84 m.
Datation	Vers 480-460 av. J.-C.
Bibliographie	DEMARGNE 1958: p. 37 et s.; VERMEULE 1979: p. 16 (fig. 21); HOFSTETTER 1997: vol. VIII/1, p. 1099 (vol. VIII/2, fig. Seirenes 73 = Harpyiai 3, Eidola 20)



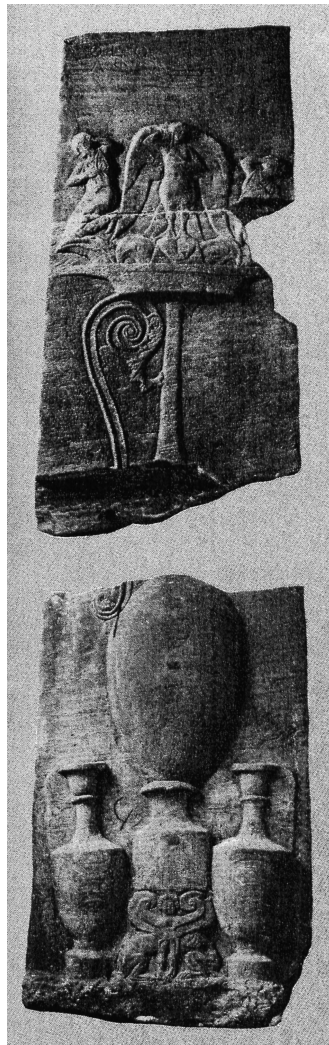
Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis II-9
Type de scène	Sirène funéraire, pleureuses
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Berlin, Antikensammlung (Altes Museum), n° inv. K 55 (Sk 1707)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Attique
Matériaux	Marbre blanc
Dimensions	H. 0, 71 ; l. 0, 49 ; pr. 0, 173 ; ép. relief 0, 035 m.
Datation	330-300 av. J.-C.
Bibliographie	BLUMEL 1966: p. 46-47 (fig. 71-72); WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 139 (fig. 430, pl. 69)



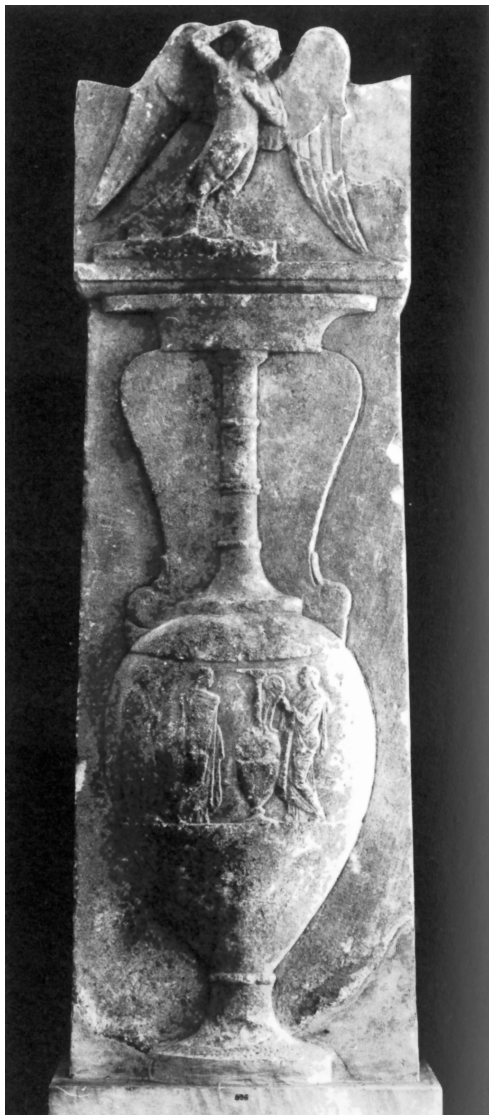
Photographie personnelle

Code Fiche	Prothésis II-10
Type de scène	Loutrophore (vase funéraire), sphinx, lécythes, sirène funéraire, pleureuses
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Pirée, Musée, n° inv. 12 (partie inf.) et n° inv. 1568 (partie sup.)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Inconnus
Dimensions	H. 1,64 ; l. 0,50-48 m.
Datation	IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 135 (fig. 376, pl. 63)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 376, pl. 63)

Code Fiche	Prothésis II-11
Type de scène	Sirène funéraire, loutrophores (vases funéraires), bandelettes, femmes, jeune fille
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Musée National, n° inv. 896
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Kalyvia Kouvaras, Attique
Matériaux	Inconnus
Dimensions	H. 1, 58 ; l. 0, 51 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 137 (fig. 394, pl. 66)



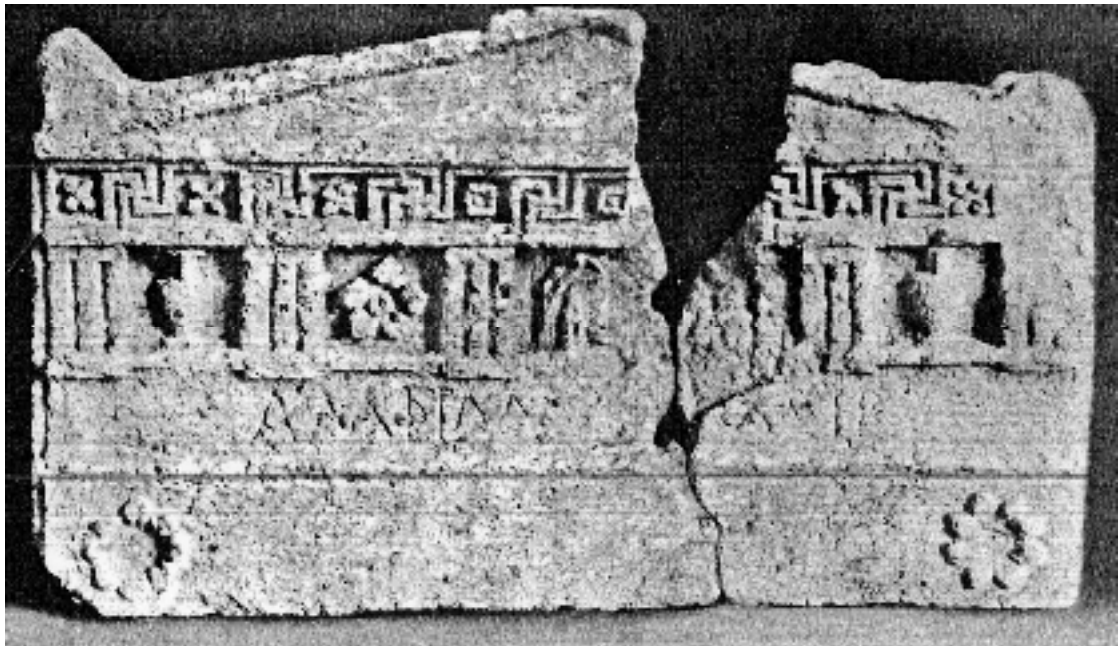
d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 394, pl. 66)

Code Fiche	Prothésis II-12
Type de scène	Pleureuses, sirène musicienne, lyre, bandelettes
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Pirée, Musée, n° inv. 228
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Inconnus
Dimensions	H. 0,55 ; l. 0,65 m.
Datation	350-330 av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 140 (fig. 438, pl. 70); STEINHAUER 2001: p. 280, 306 (fig. 453)



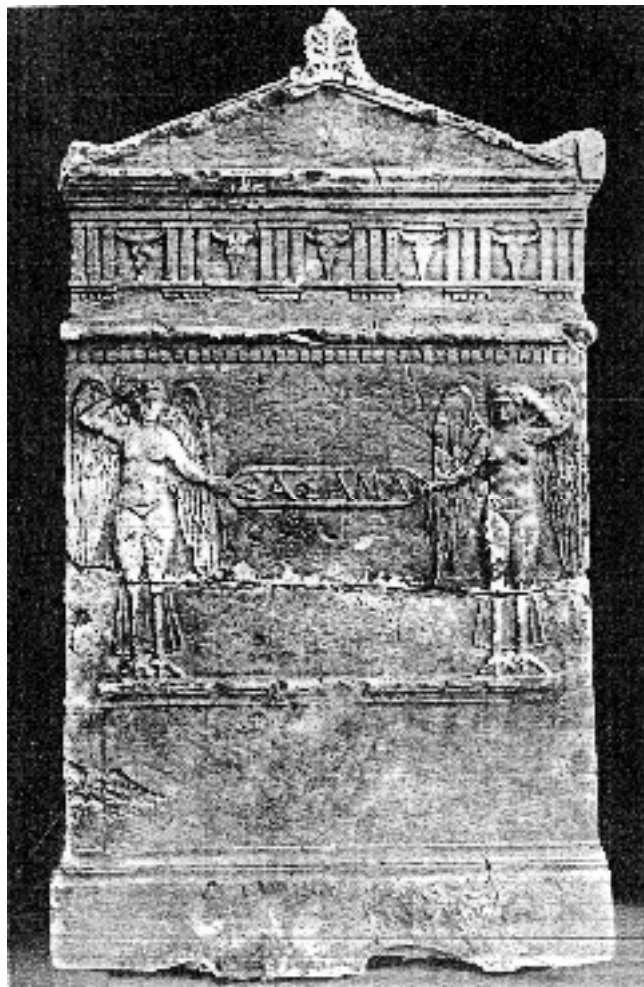
d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 438, pl. 70)

Code Fiche	Prothésis II-13
Type de scène	Sirène funéraire
Type de support	Stèle-fronton ou entablement funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Institut archéologique allemand, n° inv. 4375
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Béotie
Provenance	Thèbes
Matériaux	Calcaire (?)
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque hellénistique
Bibliographie	FRASER et RONNE 1957: p. 65 (fig. Theb. 50, pl. 10)



d'après FRASER et RONNE 1957 (fig. Theb. 50, pl. 10)

Code Fiche	Prothésis II-14
Type de scène	Sirènes funéraires, cartouche (nom du défunt)
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Istanbul, Musée archéologique, n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Grèce centrale
Provenance	Palairos (actuelle Kekropoula)
Matériaux	Inconnus
Dimensions	Inconnues
Datation	IIIe s. av. J.-C.
Bibliographie	KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 233 (pl. 57); FRASER et RONNE 1957: p. 191, 195 (fig. Pal. 34, pl. 26); MENDEL 1914: p. 307-309 (n° 1073)



d'après FRASER et RONNE 1957 (fig. Pal. 34, pl. 26)

Code Fiche	Prothésis II-15
Type de scène	Sirène funéraire sur une rosette
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Inconnu
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Grèce centrale
Provenance	Arsinoeia (actuelle Angelokastro)
Matériaux	Inconnus
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque hellénistique
Bibliographie	FRASER et RONNE 1957: p. 191 et s. (fig. Ars. 5, pl. 25)



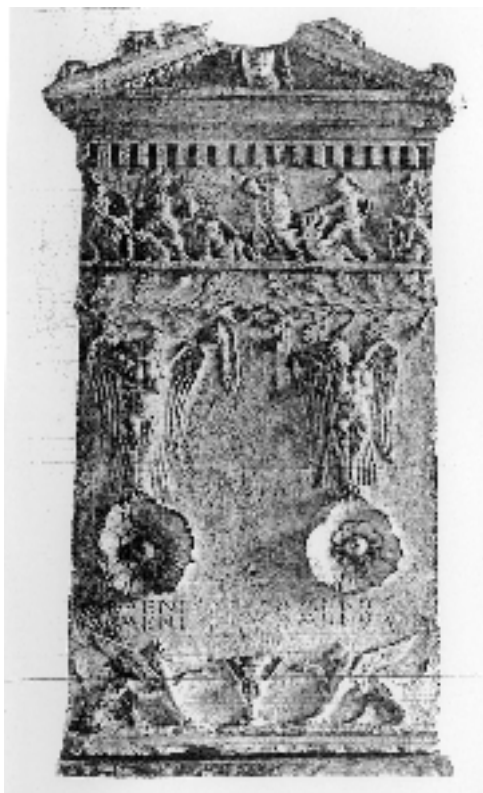
*d'après FRASER et RONNE 1957
(fig. Ars. 5, pl. 25)*

Code Fiche	Prothésis II-16
Type de scène	Sirènes funéraires sur un podium, cartouche (nom du défunt)
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Grèce centrale
Provenance	Palairos (?)
Matériaux	Inconnus
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque hellénistique
Bibliographie	FRASER et RONNE 1957: p. 191 et s. (fig. U.P.2, pl. 27)



d'après FRASER et RONNE 1957 (fig. U.P.2, pl. 27)

Code Fiche	Prothésis II-17
Type de scène	Sirènes funéraires sur des rosettes
Type de support	Stèle funéraire de Parmeniskos
Lieu de conservation	Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° inv. I 1024
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Illyrie
Provenance	Apollonia d'Illyrie (Albanie actuelle)
Matériaux	Calcaire
Dimensions	H. 1, 08 m.
Datation	Vers 200 av. J.-C.
Bibliographie	FRASER et RONNE 1957: p. 193 et s. (fig. Apollonia Illyriae-2, pl. 31); HOFSTETTER 1997: vol. VIII/1, p. 1101 (vol. VIII/2, fig. Seirenes 96a = Amazones 439)



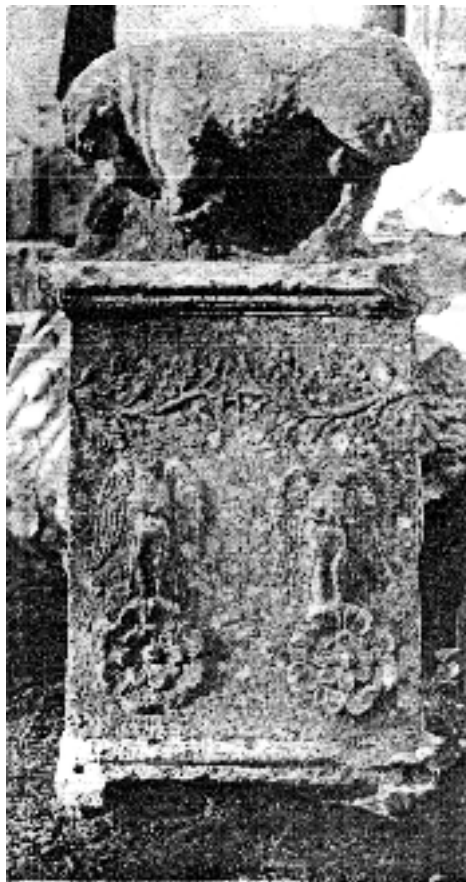
d'après FRASER et RONNE 1957 (fig. Apollonia Illyriae-2, pl. 31)

Code Fiche	Prothésis II-18
Type de scène	Sirènes funéraires en acrotère, taureau, griffons, lions, bucranes, unguentaria
Type de support	Stèle funéraire de Phalakra et Néagénès
Lieu de conservation	Pojani, Musée d'Apollonia, -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Illyrie
Provenance	Apollonia d'Illyrie (Albanie actuelle)
Matériaux	Inconnus
Dimensions	Inconnues
Datation	Début du IIe s. av. J.-C.
Bibliographie	FRASER et RONNE 1957: p. 193 et s. (fig. Apollonia Illyriae-3, pl. 31); HOFSTETTER 1997: vol. VIII/1, p. 1101 (vol. VIII/2, fig. Seirenes 96b)



d'après FRASER et RONNE 1957 (fig. Apollonia Illyriae-3, pl. 31)

Code Fiche	Prothésis II-19
Type de scène	Sirènes funéraires sur des rosettes
Type de support	Stèle funéraire "au taureau"
Lieu de conservation	Rome, Institut archéologique allemand, n° inv. 41.867
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Illyrie
Provenance	Apollonia d'Illyrie (Albanie actuelle)
Matériaux	Inconnus
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque hellénistique
Bibliographie	FRASER et RONNE 1957: p. 193 et s. (fig. Apollonia Illyriae-I, pl. 32)



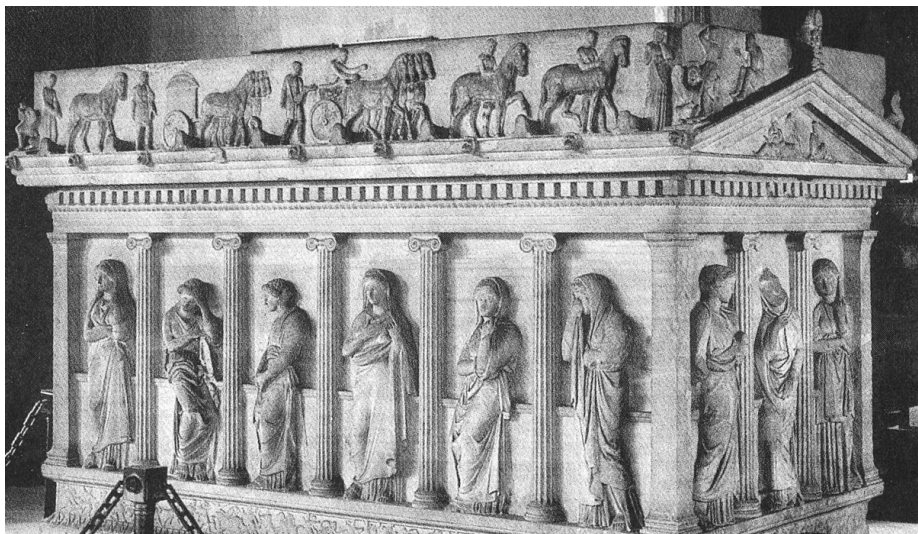
*d'après FRASER et RONNE 1957
(fig. Apollonia Illyriae-I, pl. 32)*

Code Fiche	Prothésis II-20
Type de scène	Groupe de femmes, mélancolie
Type de support	Panneau en haut-relief
Lieu de conservation	Tarente, Musée archéologique, n° inv. 1711
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Tarente
Provenance	Tesoro
Matériaux	Pierre
Dimensions	Inconnues
Datation	325-300 av. J.-C.
Bibliographie	WUILLEUMIER 1968: p. 302 (fig. 2, pl. XIV)



d'après WUILLEUMIER 1968 (pl. XIV-2)

Code Fiche	Prothésis II-21
Type de scène	Pleureuses, ekphorai
Type de support	Sarcophage dit "des Pleureuses"
Lieu de conservation	Istanbul, Musée archéologique, n° inv. 368 T
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Inconnue
Provenance	Nécropole royale de Sidon (Liban), chambre 1
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 2, 97 ; l. 1, 37 ; L. 2, 54 m.
Datation	Milieu du IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	HITZL 1991: p. 39-40, 179 (fig. 64-65); KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 270 (pl. 73)



d'après HITZL 1991 (fig. 65)



Photographie personnelle

Code Fiche	Prothésis II-22
Type de scène	Pleureuses ou Caryatides, tritons, tertre
Type de support	Stèle-fronton ou entablement funéraire
Lieu de conservation	Athènes, Institut archéologique allemand, n° inv. 4370
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Béotie
Provenance	Thèbes
Matériaux	Calcaire (?)
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque hellénistique
Bibliographie	FRASER et RONNE 1957: p. 62-64 (fig. Theb. 65, pl. 12); DAUMAS 1998: p. 204



d'après FRASER et RONNE 1957 (fig. Theb. 65, pl. 12)

Code Fiche	Prothésis II-23
Type de scène	Rosace, couronnes, homme, femmes, déxiôsis, serviteurs, pilier, coffret, tholia, sirènes, cithare
Type de support	Stèle funéraire
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° MA 3425 (MND 1458)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Smyrne
Provenance	Smyrne
Matériaux	Marbre de Proconèse, traces de peinture rouge et bleu-vert
Dimensions	H. 1, 075 ; l. 0, 505 ; ép. 0, 105 m.
Datation	1ère moitié du IIe s. av. J.-C.
Bibliographie	PFUHL et MOBIUS 1977-1979: p. 271, n° 1096 (pl. 164-relief principal); HASSELIN ROUS et al. 2009: p. 74 (cat. 29)



Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis III-1
Type de scène	Pleureuse
Type de support	Statuette
Lieu de conservation	Inconnu
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes, cimetière du Céramique
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	Inconnues
Datation	Epoque classique
Bibliographie	KURTZ et BOARDMAN 1971: p. 100 (pl. 24, gauche)



d'après KURTZ et BOARDMAN 1971 (pl. 24)

Code Fiche	Prothésis III-2
Type de scène	Pleureuse
Type de support	Statuette
Lieu de conservation	Khania, Musée Archéologique, n° inv. Pi 6096
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Crète
Provenance	Khania (Chania, Hania, La Canée)
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	0, 49 m.
Datation	Fin du IV ^e -début du III ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	Hellenic Ministry of Culture (http://odysseus.culture.gr)



d'après <http://odysseus.culture.gr>

Code Fiche	Prothésis III-3
Type de scène	Pleureuse
Type de support	Statue (fragment)
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. MNB 1008
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Béotie
Provenance	Tanagra
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	H. 0, 107 ; l. 0, 07 ; pr. 0, 072 m.
Datation	Vers 330-300 av. J.-C.
Bibliographie	JEAMMET 2003 (1): p. 222 (fig. 159)



d'après JEAMMET 2003 (1) (fig. 159)

Code Fiche	Prothésis III-4
Type de scène	Pleureuse
Type de support	Statuette
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. MNB 1007
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Béotie
Provenance	Tanagra
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	H. conservée 0, 23 ; l. 0, 095 ; pr. 0, 06 m.
Datation	Vers 330-300 av. J.-C.
Bibliographie	JEAMMET 2003 (1): p. 222 (fig. 160)



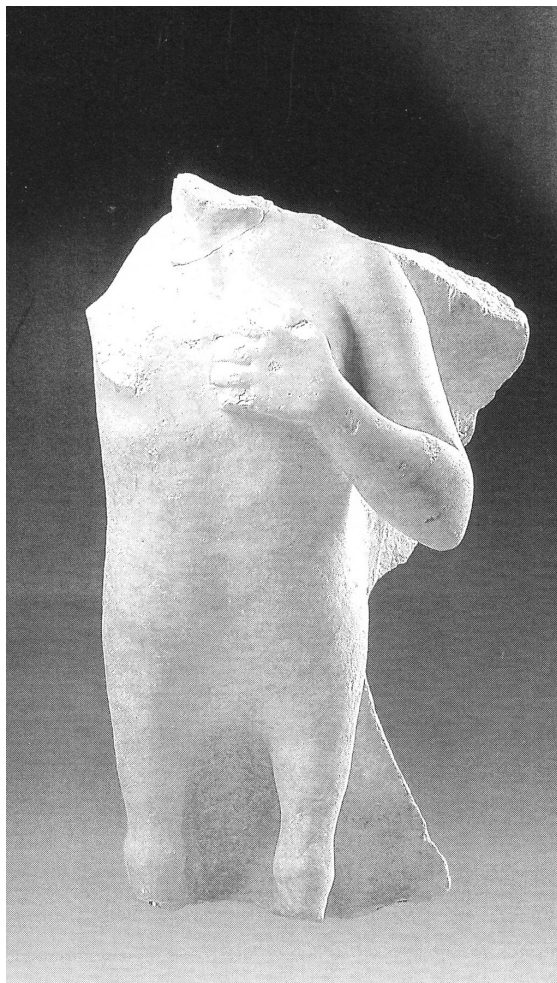
d'après JEAMMET 2003 (1) (fig. 160)

Code Fiche	Prothésis III-5
Type de scène	Pleureuse
Type de support	Statuette
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. CA 295
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Tanagra, Béotie
Provenance	Tanagra
Matériaux	Terre cuite, peinture
Dimensions	H. 0, 185 ; D. 0, 083 m.
Datation	Vers 600 av. J.-C.
Bibliographie	JEAMMET 2003 (1): p. 86 (fig. 41)



d'après JEAMMET 2003 (1) (fig. 41)

Code Fiche	Prothésis III-6
Type de scène	Sirène funéraire
Type de support	Statue
Lieu de conservation	Athènes, Musée National (?), n° inv. A 5773
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Athènes
Matériaux	Marbre
Dimensions	H. 0,44 m.
Datation	Vers 340-330 av. J.-C.
Bibliographie	STAMPOLIDIS et PARLAMA 2000: p. 385 (fig. 445)



d'après STAMPOLIDIS et PARLAMA 2000 (fig. 445)

Code Fiche	Prothésis III-7
Type de scène	Sirène funéraire
Type de support	Statue
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. MND 719 et 2226 (Ma 3563)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Pirée
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 0, 21 m.
Datation	Milieu du IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : MND 719



Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis III-8
Type de scène	Sirène funéraire
Type de support	Statue
Lieu de conservation	Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 03.757
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Athènes
Provenance	Attique
Matériaux	Marbre pentélique
Dimensions	H. 0,36 m.
Datation	Vers 375-325 av. J.-C.
Bibliographie	WOYSCH-MEAUTIS 1982: p. 139 (fig. 421, pl. 68)



d'après WOYSCH-MEAUTIS 1982 (fig. 421, pl. 68)

Code Fiche	Prothésis III-9
Type de scène	Sirène funéraire
Type de support	Statuette
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. Myr 148
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Asie Mineure
Provenance	Myrina
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	H. 0, 23 m.
Datation	Ier s. av. J.-C.
Bibliographie	BESQUES 1963 (1), fig. b - pl. 92; BESQUES 1963, T. 2, p. 74; DELAUAUD-ROUX 1994: p. 133 (fig. 59)



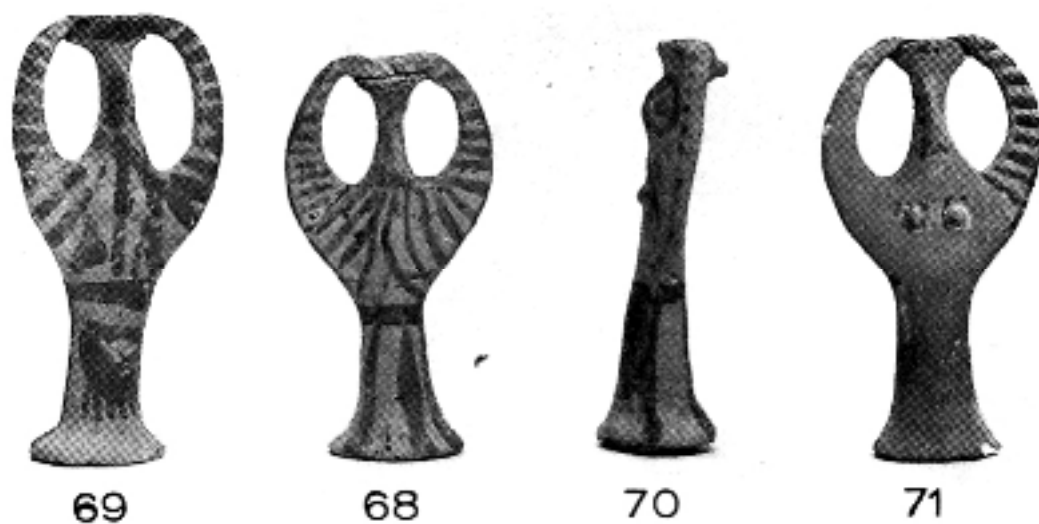
Photographie personnelle

Code Fiche	Prothésis III-10
Type de scène	Sirène
Type de support	Statuette
Lieu de conservation	Paris, Musée du Louvre, n° inv. Cp 4571
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie (?)
Provenance	Apulie
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	H. 0, 198 m.
Datation	IIIe s. av. J.-C.
Bibliographie	http://cartelfr.louvre.fr : Cp 4571



Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis III-11
Type de scène	Lamentations
Type de support	Figurines (4)
Lieu de conservation	-, n° inv. 68-69-70-71
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Attique
Provenance	Nécropole de Pérati, tombe 5
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	H. 0, 94-0, 104 m.
Datation	Fin de l'Age du Bronze
Bibliographie	IAKOVIDIS 1966: p. 43 (fig. 3, pl. 15)



d'après IAKOVIDIS 1966 (fig. 3, pl. 15)

Code Fiche	Prothésis III-12
Type de scène	pleureuse
Type de support	Statuette
Lieu de conservation	Bâle, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, n° inv. BS 329
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Canosa
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	H. 0, 923 m.
Datation	IIIe s. av. J.-C.
Bibliographie	JEAMMET 2003 (2): p. 268, 287 (fig. 10); KEEL 2007: fig. 71



d'après KEEL 2007 (fig. 71)

Code Fiche	Prothésis III-13
Type de scène	Pleureuse, geste de lamentation
Type de support	Statue
Lieu de conservation	Paris, Petit Palais / Musée des Beaux-Arts, n° inv. ADUT01908 B (DUT 1908 B)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Canosa
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	H. 0, 95 m.
Datation	Début du IIIe s. av. J.-C.
Bibliographie	JEAMMET 2003 (2): p. 285



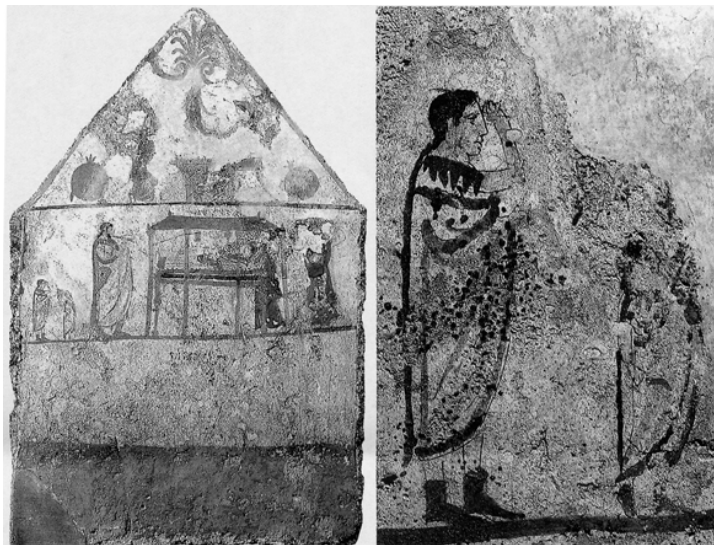
Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis III-14
Type de scène	Pleureuse, geste d'affliction
Type de support	Statue
Lieu de conservation	Paris, Petit Palais / Musée des Beaux-Arts, n° inv. ADUT01908 A (DUT 1908 A)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Canosa
Matériaux	Terre cuite
Dimensions	H. 0, 96 m.
Datation	Début du IIIe s. av. J.-C.
Bibliographie	JEAMMET 2003 (2): p. 285



Photographies personnelles

Code Fiche	Prothésis IV-1
Type de scène	Prothésis, baldaquin, joueur d'aulos
Type de support	Tombe peinte, côté Ouest
Lieu de conservation	Paestum, in situ (?) , n° inv. 21509
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum, nécropole d'Andriuolo (A), tombe 47
Matériaux	Peinture
Dimensions	0,95 x 1,43 ; 1,93 x 0,91 m. (l'ensemble)
Datation	Vers 350 av. J.-C.
Bibliographie	ROUVERET 1975: p. 618-619 (fig.7); GRECO PONTRANDOLFO et ROUVERET 1982: p. 300 (fig. 1); PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992: p. 123-124, 326-328 (Andriuolo, Tomba 47 / p. 124); GUZZO 1997: p. 85; GUIMIER-SORBETS 2003: p. 604; PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004 ² : p. 54-55 (fig. 55); GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2004: p. 126; GUIMIER-SORBETS 2008: p. 30 (fig. 4); ROUVERET 2011: p. 8 (fig. 9)



d'après PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992 (Andriuolo, Tomba 47, côté Ouest)



d'après PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004² (fig. 55)

Code Fiche	Prothésis IV-2
Type de scène	Prothésis, pleurs, joueur d'aulos
Type de support	Tombe peinte, côté Est
Lieu de conservation	Paestum, in situ (?), n° inv. 21662
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum, nécropole d'Andriuolo (A), tombe 51
Matériaux	Peinture
Dimensions	0,915 x 1,455 ; 1,79 x 0,97 m. (l'ensemble)
Datation	3ème quart du IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	ROUVERET 1975: p. 618; PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992: p. 329-331 (Andriuolo, Tomba 51 / p. 133)



d'après PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992 (Andriuolo, Tomba 51, côté Est)

Code Fiche	Prothésis IV-3
Type de scène	Prothésis, femmes, servante, kalathos, panier à offrandes
Type de support	Tombe peinte, côté Nord
Lieu de conservation	Paestum, in situ (?), n° inv.
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum, nécropole d'Andriuolo (A), tombe 53
Matériaux	Peinture
Dimensions	0,95 x 1,30 ; 2,09 x 0,95 m. (l'ensemble)
Datation	350-340 av. J.-C.
Bibliographie	ROUVERET 1975: p. 612 (fig. 1 et 5); PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992: p. 331-333 (Andriuolo, Tomba 53 / p. 137 et 140); PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004 ² : p. 53 (fig. 53)



d'après PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992 (Andriuolo, Tomba 53, côté Nord)



d'après PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004² (fig. 53)

Code Fiche	Prothésis IV-4
Type de scène	Prothésis, femme, paniers divers
Type de support	Tombe peinte, côté Est
Lieu de conservation	Paestum, in situ (?), n° inv. 21597
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum, nécropole d'Andriuolo (A), tombe 58
Matériaux	Peinture
Dimensions	0,98 x 1,46 ; 2,27 x 0,94 m. (l'ensemble)
Datation	Vers 340 av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992: p. 336-337 (Andriuolo, Tomba 58 / p. 152-153) ; CIPRIANI et AVAGLIANO 2000: p. 58 (fig. p. 60)

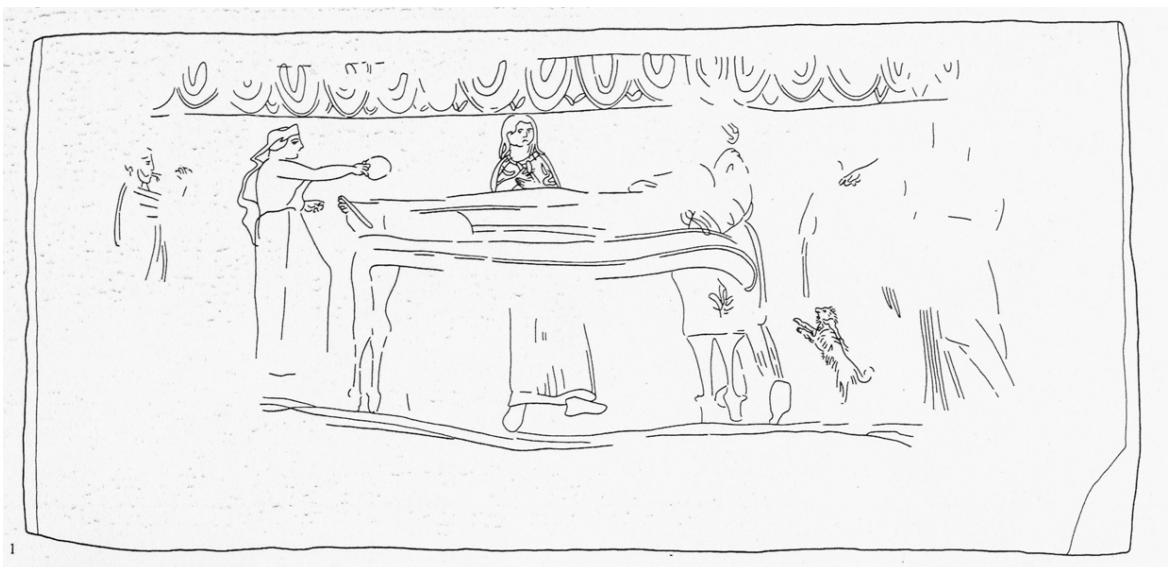


d'après CIPRIANI et AVAGLIANO 2000 (p. 60)

Code Fiche	Prothésis IV-5
Type de scène	Prothésis, femmes, couronne (?)
Type de support	Tombe peinte, côté Nord
Lieu de conservation	Paestum, in situ (?), n° inv. 31695
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum, nécropole de Vannullo (V), tombe 1
Matériaux	Peinture
Dimensions	0,88 x 1,35 ; 1,77 x 0,85 m. (l'ensemble)
Datation	3 ^{ème} quart du IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992: p. 399-400 (Vannullo, Tomba 1 / p. 292); PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004 ² : p. 40 (fig. 38-détail)



*d'après PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992
(Vannullo, Tomba I, côté Nord)*



Code Fiche	Prothésis IV-6
Type de scène	Prothésis, défunte à échelle démesurée
Type de support	Tombe peinte, long côté
Lieu de conservation	(tombe saisie par la Guardia di Finanza)
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum, -, tombe 2
Matériaux	Peinture
Dimensions	0,96 x 1,29 ; 2,06 x 0,84 m. (l'ensemble)
Datation	IVe s. (?) av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992: p. 402 (Sequestro Finanza, Tomba 2 / p. 299); PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004 ² : p. 55 (fig. 56)



d'après PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992 (-, Tomba II, long côté)



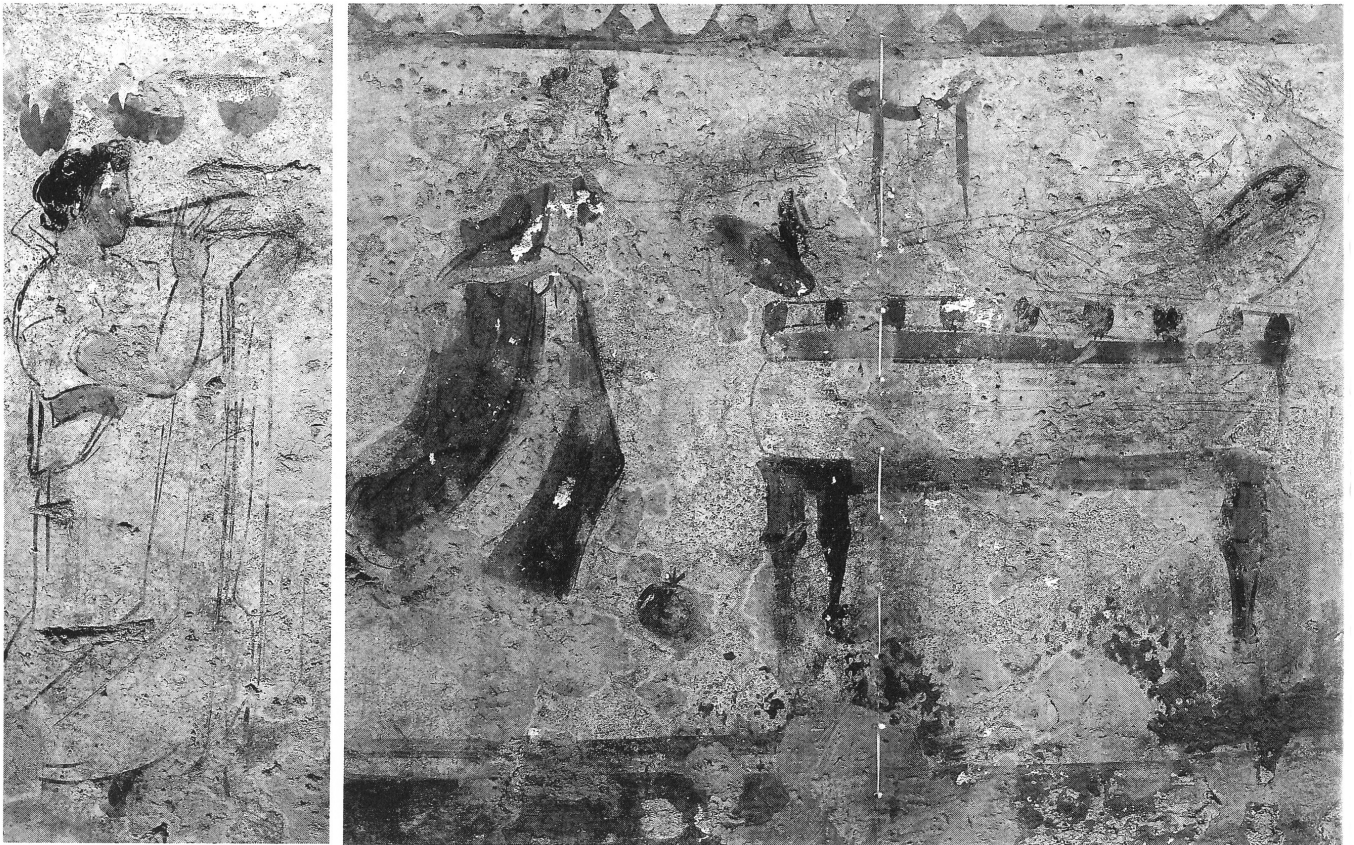
d'après PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004² (détail fig. 56)

Code Fiche	Prothésis IV-7
Type de scène	Prothésis
Type de support	Tombe peinte, côté Est
Lieu de conservation	Paestum, in situ (?), n° inv. 24653
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum, nécropole d'Andriuolo (A), tombe 2
Matériaux	Peinture
Dimensions	0,94 x 1,42 ; 1,97 x 0,93 m. (l'ensemble)
Datation	Fin du IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	ROUVERET 1975: p. 638-639; PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992: p. 349-350 (Andriuolo, Tomba 2-1971 / p. 194-195)



d'après PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992 (Andriuolo, Tomba 2/1971, côté Est)

Code Fiche	Prothésis IV-8
Type de scène	Prothésis, aulète
Type de support	Tombe peinte, côté Nord
Lieu de conservation	Paestum, Musée, n° inv. 24665
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum, nécropole d'Andriuolo (A), tombe 4
Matériaux	Peinture
Dimensions	0,99 x 1,37 ; 2,02 x 0,96 m. (l'ensemble)
Datation	Fin du IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	ROUVERET 1975: p. 637-638; PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992: p. 350-351 (Andriuolo, Tomba 4-1971 / p. 200-201)



d'après PONTRANDOLFO et ROUVERET 1992 (Andriuolo, Tomba 4/1971, côté Nord)

Code Fiche	Prothésis IV-9
Type de scène	Danse, femmes voilées, jeunes hommes
Type de support	Tombe peinte à fosse, type demi-chambre
Lieu de conservation	Naples , Musée National, n° inv. MANN 9357
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Apulie (Pouilles)
Provenance	Ruvo, Nécropole de la Via dei Cappuccini, tombe 11
Matériaux	Calcaire
Dimensions	H. 0,35 / 0,56 ; l. 0,75 / 1,08 m.
Datation	IVe s. av. J.-C.
Bibliographie	BERTOCCHI 1964: p. 33-46 (fig. 21-31); WUILLEUMIER 1968: p. 442; LAWLER 1978: p. 118 (fig. 49-50); TODISCO 2006: p. 17 et s. (fig. 1-7)



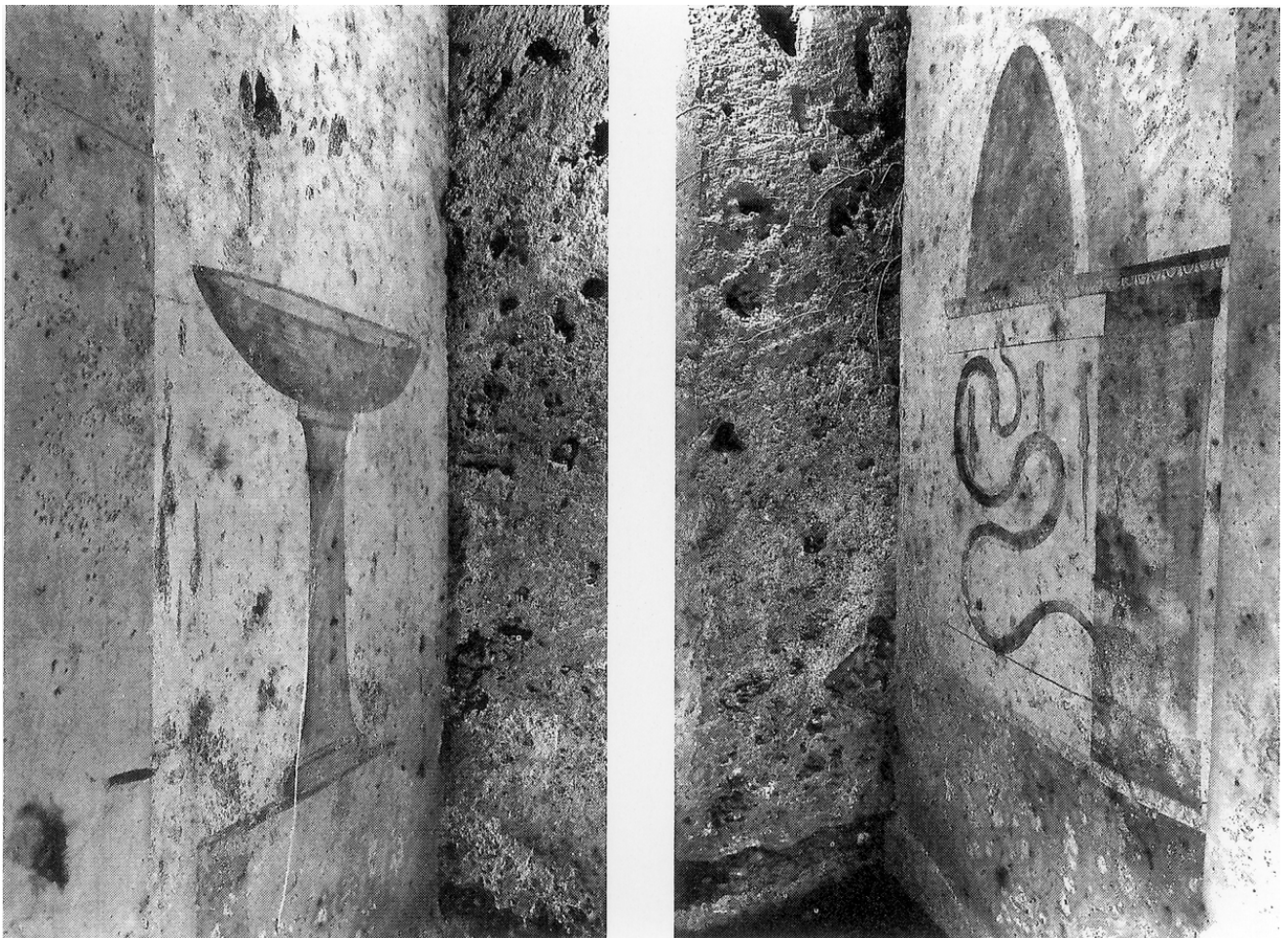
d'après LAWLER 1978 (fig. 49-50)

Code Fiche	Prothésis IV-10
Type de scène	Prothésis, femmes, bandelettes, grenades, kalathos
Type de support	Tombe peinte, paroi nord
Lieu de conservation	Paestum, in situ (?), -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Campanie
Provenance	Paestum, nécropole de Spina Gaudio (SG), tombe 87
Matériaux	Peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	IVe s. (?) av. J.-C.
Bibliographie	PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004 ² : p. 52 (fig. 51)



d'après PONTRANDOLFO, ROUVERET et CIPRIANI 2004² (fig. 51)

Code Fiche	Prothésis IV-11
Type de scène	Périrrhantérion, laurier, autel, serpent
Type de support	Tombe peinte de Lyson et Kallikès, antichambre, parois Est et Ouest
Lieu de conservation	Lefkadia, in situ
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Macédoine
Provenance	Lefkadia
Matériaux	Peinture
Dimensions	H. 0, 70 - D. 0, 58 m. (périrranthérion); H. 1, 06 - l. 0, 375 / 0,555 m. (autel)
Datation	Vers 200 av. J.-C.
Bibliographie	MILLER 1993: p. 38 et s. (fig. b et c, pl. 11+fig. a, pl. 5)



d'après MILLER 1993 (fig. b et c, pl. 11)

Code Fiche	Prothésis IV-12
Type de scène	Femme morte en couches, bébé défunt, époux, servante
Type de support	Stèle funéraire peinte
Lieu de conservation	Volos, Musée Archéologique, n° inv.
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Thessalie
Provenance	Démétrias-Pagasai (actuelle Volos)
Matériaux	Pierre, peinture
Dimensions	H. 0, 73 m.; l. 0, 536; Ep. 0, 137 m.
Datation	Vers 200 av. J.-C.
Bibliographie	ARBANITOPOULOS 1928: p. 146-149 (fig. 170-173, pl. II); POLLITT 1986: p. 4 (fig. 3)



d'après POLLITT 1986 (pl.3)

Code Fiche	Prothésis IV-13
Type de scène	Lamentations
Type de support	Larnax ou sarcophage, dit "Sarcophage ou Larnax de Kassel"
Lieu de conservation	Kassel, Collection privée, -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Béotie
Provenance	Ancienne nécropole de Tanagra
Matériaux	Terre cuite, peinture
Dimensions	H. 0,61 / 0,68 ; l. 0,305 / à, 315 m. ; L. 1,065 m.
Datation	Période mycénienne
Bibliographie	VERMEULE 1965: p. 126 et s. (pl. XXV, XXVIa, fig. 1); IAKOVIDIS 1966: p. 48 et s. (fig. 3-4); HAMPE et SIMON 1981: p. 49 (fig. 58-59); IMMERWAHR 1995: p. 110-111, 116 (fig. 7.1e)



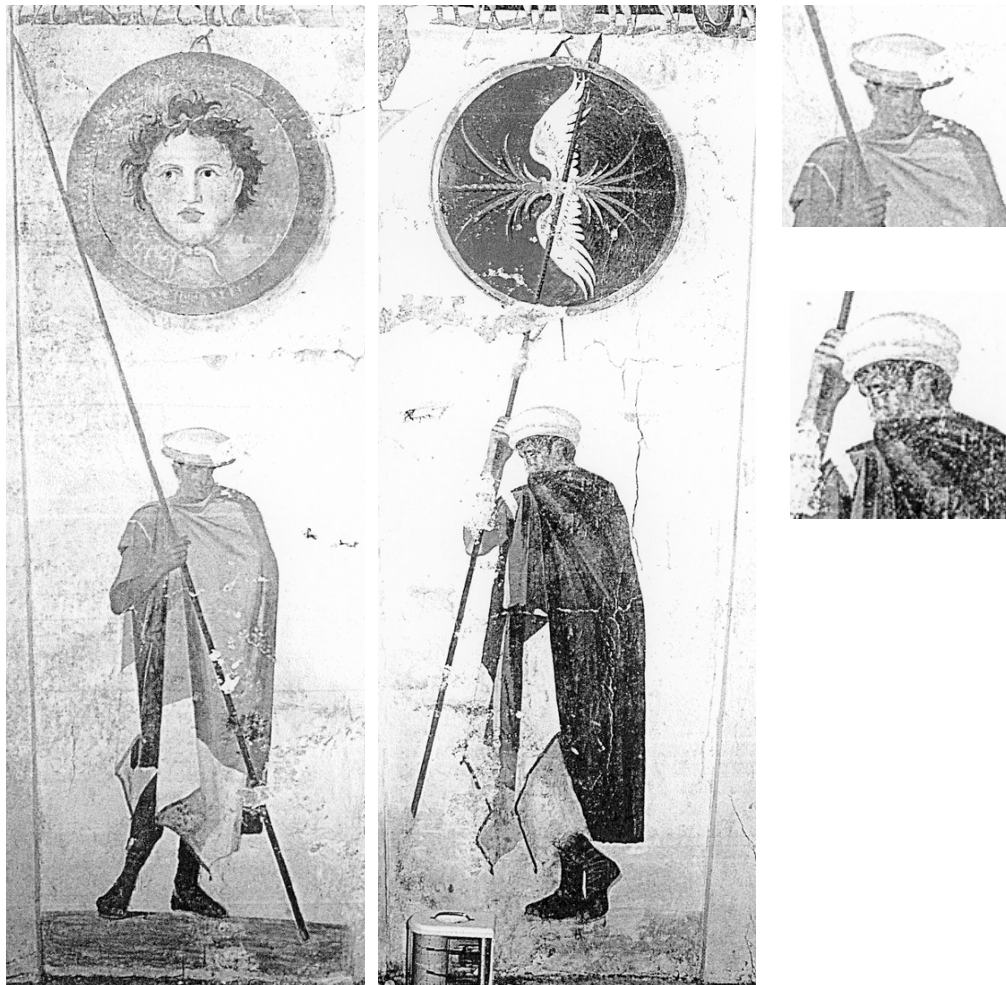
d'après VERMEULE 1965 (pl. XXV)

Code Fiche	Prothésis IV-14
Type de scène	Femme, lamentations, stèle
Type de support	Sarcophage peint (couvercle)
Lieu de conservation	Aidonochori, in situ (?), -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Macédoine
Provenance	Tragilos (auj. Aidonochori), versant Nord de l'acropole antique
Matériaux	Poros, pigments
Dimensions	Inconnues
Datation	Fin du IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	BRECOULAKI 2002: p. 59 (fig. 4, pl. 56); BRECOULAKI 2006 (2): p. 385-388 ; BRECOULAKI 2006 (2), T. II: pl. 128-129



d'après BRECOULAKI 2006 (1) (fig. 4, pl. 56)

Code Fiche	Prothésis IV-15
Type de scène	Gardiens de tombe, affliction, tristesse
Type de support	Tombe peinte "macédonienne", de part et d'autre de la porte
Lieu de conservation	Aghios Athanassios, in situ, -
Artiste(s)	Inconnu
Région de production	Thessalonique, Macédoine
Provenance	Aghios Athanassios (territoire d'Héraclée sur l'Axios?), tombe III
Matériaux	Peinture
Dimensions	Inconnues
Datation	Dernier quart du IV ^e s. av. J.-C.
Bibliographie	TSIMBIDOU-AVLONITI 2005: fig. 36 et s.; BRECOULAKI 2006 (2): p. 294; BRECOULAKI 2006 (2), T. II: pl. 99-100; TSIMBIDOU-AVLONITI 2007: p. 66 (fig. 5,6)



d'après TSIMBIDOU-AVLONITI 2005 (fig. 36-37)

ANNEXES



VANNULLO

GAUDO

ANDRIUOLO

PAESTUM

ANNEXE I

<i>cas</i>	<i>références</i>	<i>date auc J. C.</i>	<i>lieu</i>	<i>Age</i>	<i>consultation</i>	<i>purification</i>	<i>expiation</i>	<i>divers</i>
01	T. L., XXVII, 11 4-6	545	Sinuessa	n.-né			sacrifices et prières	
02	T. L., XXVII, 37, 5 sq.	547	Frusino	n.-né	haruspices d'Etrurie	mer	3 × 9 j. filles autres cérémonies	p. funeste et honteux
03	T. L., XXXI, 12, 6 sq.	554	Sabins	n.-né	livres Sibyllins	mer	3 × 9 j. filles autres cérémonies	p. funeste
04	T. L., XXXI, 12, 6 sq.	554	Sabins	16 ans	livres Sibyllins	mer	3 × 9 j. filles autres cérémonies	p. funeste
05	T. L., XXXIX, 22. 3-5 = J. O. 3	568	Ombrie	12 ans	haruspices	mort		
06	J. O. 22 = Orosius, V, 4, 8,	612	Luna	n.-né	haruspices	mer		épidémie famine
07	J. O., 27 a	621	territoire de Ferentinum	n.-né		fleuve	3 × 9 j. filles	
08	Phlégon, <i>De mirab.</i> , chap. 10	629	Rome	n.-né	livres Sibyllins		3 × 9 j. filles autres cérémonies	
09	J. O., 32	632	forum Vessanum	n.-né		mer		
10	J. O., 34	635	territoire de Rome	8 ans			3 × 9 j. filles	
11	J. O., 36	637	Saturnia	10 ans		mer	3 × 9 j. filles	
12	J. O., 47	656	98			mer		
13	J. O., 48	657	Rome			mer	prières	
14	J. O., 50	659	Urbinum	n.-né		mer		
15	J. O., 53	662	Arretium				3 × 9 j. filles autres cérémonies	
16	J. O., 53	662	Arretium				3 × 9 j. filles autres cérémonies	

Abréviations utilisées dans ce tableau :

T. L. = Tite Live
J. O. = Julius Obsequens
auc = *ab urbe condita*
J. C. = (avant) Jésus Christ

n.-né = nouveau-né
j. filles = jeunes filles
p. funeste = présage funeste

J.

Tableau tiré de *Hommages à M. D. Vermaeren* (cf. note 1, p. 133).



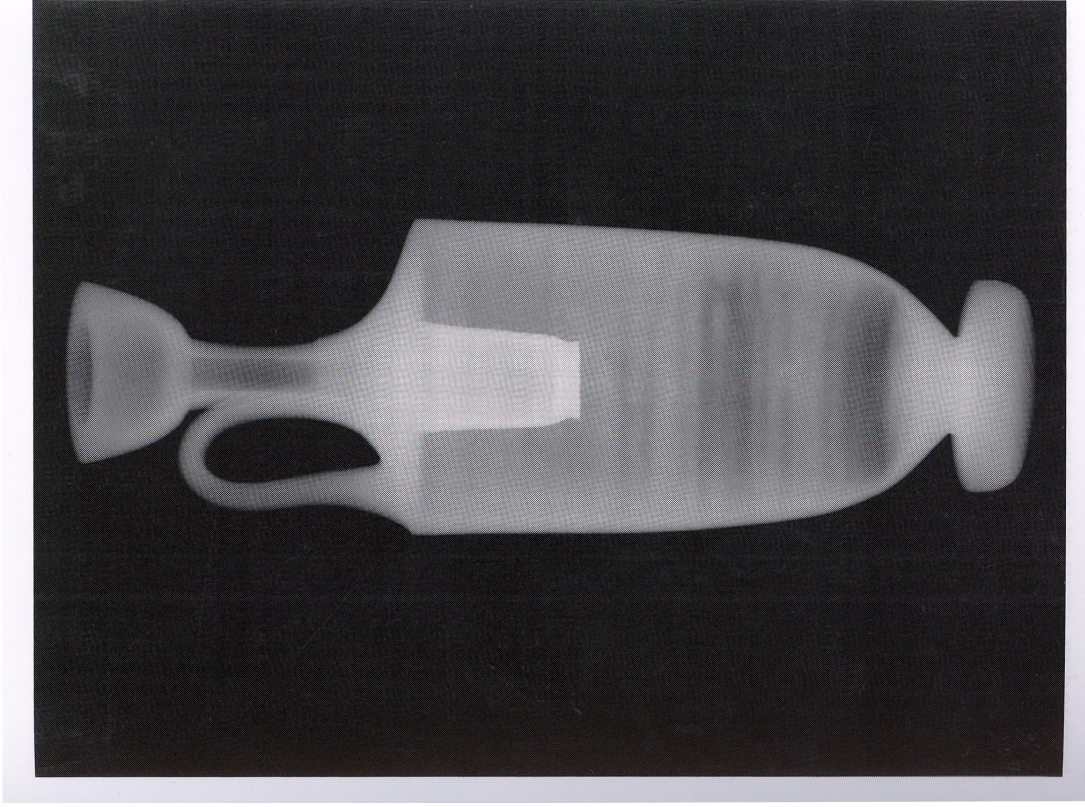
Fig. 37. — Trypi. Agglomérat d'ossements humains, de pierres et de terre au fond du « Céadas ».

(d'après TOUCHAIS 1985, p. 781)



Σιδερένιοι κρίκοι (πέδαι) από τις ταφές ίσως καταδικών ή ανιάτων της ελληνιστικής μάλλον περιόδου.
Iron rings from burials of prisoners or mentally handicapped people dated to the Hellenistic period.

© Irini Papaikononou



a

Exemple de *kol(l)iva*
dans la Grèce actuelle



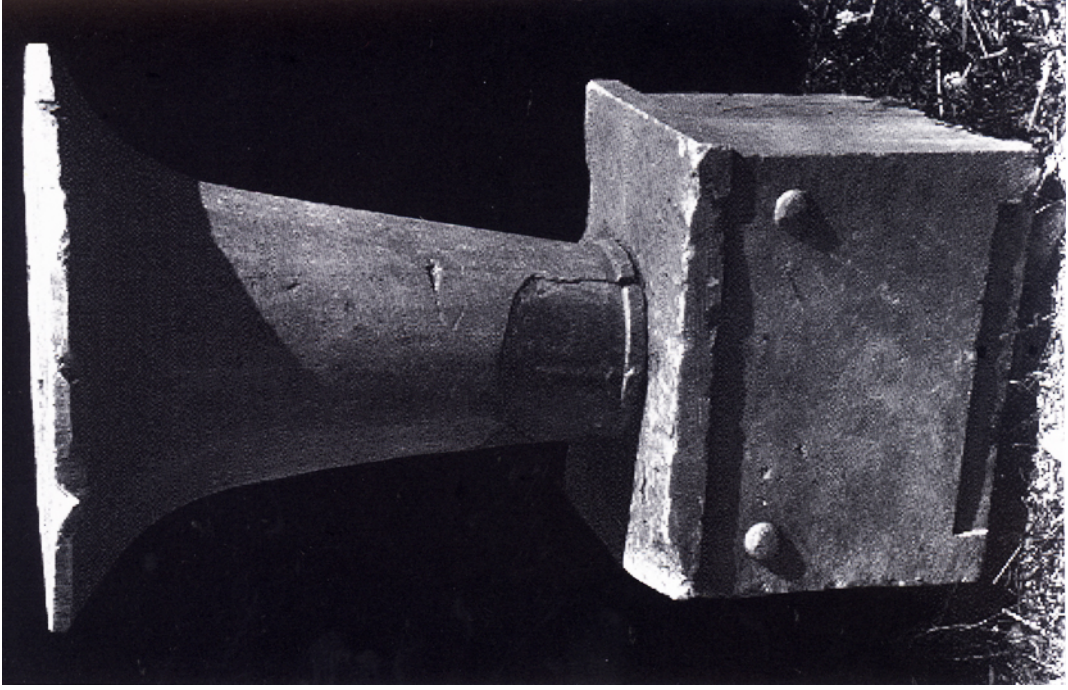
b

(d'après MILONA 2008, p. 312)

(d'après OAKLEY 2004, p. 7)

ANNEXE VI

Monument funéraire d'époque classique
Athènes, Musée national, 1052



(d'après LISSARRAGUE 1995, fig. 7)

TABLEAU DE L'ÉVOLUTION DES RITES FUNÉRAIRES À ATHÈNES,
XI^e-IV^e s. AV. J.-C.

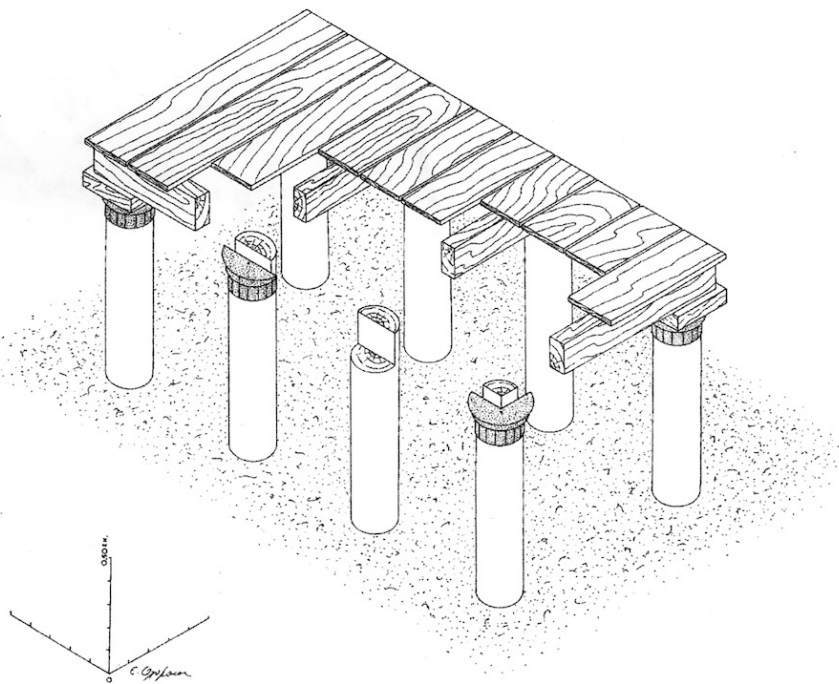
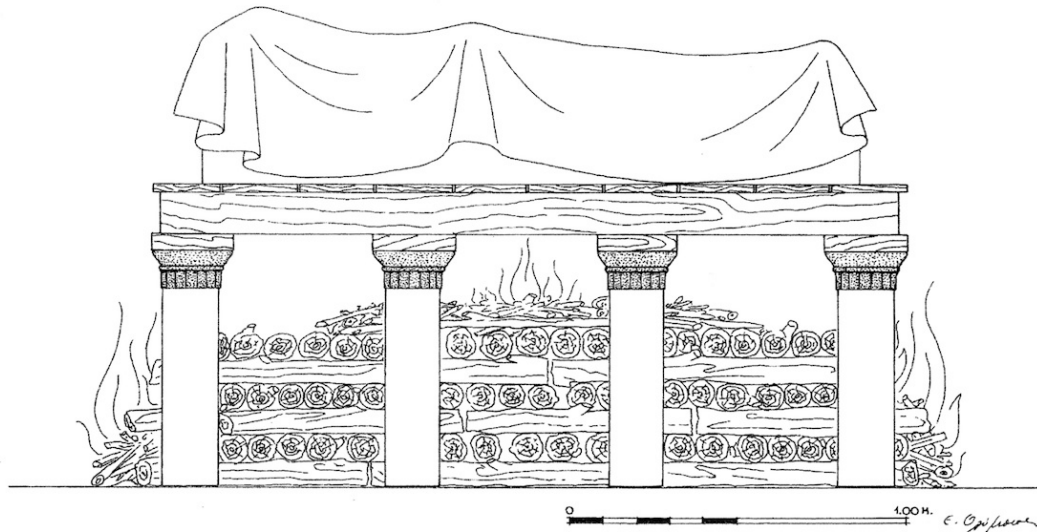
(d'après I. MORRIS, 1987 et 1992)

Époques	Adultes	Enfants	Sexe	Offrandes	Variantes et remarques
Sub-mycénien : ca 1125-1050	Inhumation, tombes individuelles, cistes ou fosses	Inhumation, cistes ou fosses	Pas de différence	Pauvres	Quelques incinérations dans jarres
Proto-géométrique, géométrique moyen : ca 1050-760 (fig. 67)	Incinération, amphores	Inhumation, cistes ou fosses	Amphores différentes pour hommes et femmes ; armes (hommes), épingles, fibules (femmes)	Pauvres ; quelques tombes riches ca 950-825	Fin du proto-géométrique, ca 975-900, vases marqueurs de tombes ; certaine spécialisation des cimetières (Agora, surtout enfants) ; VIII ^e s., organisation des cimetières : regroupements familiaux
Géométrique tardif : ca 760-700	Inhumation en augmentation (puits ou fosses) ; mais aussi incinération dans chaudrons ou amphores	Inhumation ; les plus jeunes sont placés dans des vases		Variées ; les tombes riches déclinent à la fin de la période	Variantes en Attique : incinération d'enfants dans des amphores
Protoattique transitionnel : ca 700-575	Incinérations primaires dans des fosses ; restriction du nombre des tombes	Inhumation		Offrandes disparaissent des tombes ; vases en surface dans des tranchées	Tombes pour adultes surmontées d'un tertre ; fin VII ^e s., tombes construites en briques, et apparition de statues ; seuls les enfants sont enterrés <i>intra muros</i> , pour les adultes, cimetières hors de la ville

Figures noires figures rouges : ca 575-500	Inhumation	Inhumation			Statues et stèles somptueuses ca 550-525, puis déclin
Période ca 500-425	Inhumation = 60 % des ensevelissements ; simples tombes à fosse	Inhumation dans amphores		Pauvres (plus riches pour les incinérations)	Disparition des monuments funéraires
Période ca 425-300	Incinération en augmentation = 40 % ; inhumation dans des fosses ou des tombes en tuiles	Inhumation dans larnax = 50-60 % ; diminution du nombre des tombes		Sans changements par rapport à la période précédente	Réapparition des monuments funéraires jusqu'à la loi de Démétrios de Phalère (317-307 av. J.-C.)

(d'après ETIENNE, MULLER et PROST 2006², p. 156-157)

CRÉMATION EN MACÉDOINE ET À ALEXANDRIE



D1 : Dervéni, restitution du bûcher funéraire de la tombe A. D'après P. G. THEMELIS et J. P. TOURATSOGLU, 1997, p. 154, fig. 44-45. Dessins de E. Olympio.

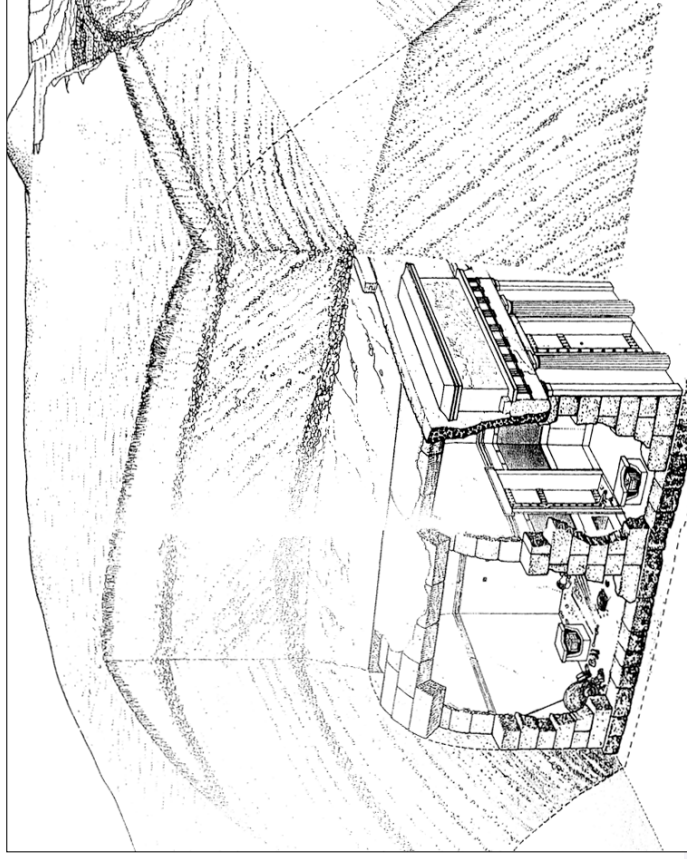
(d'après GUIMIER-SORBETS et MORIZOT 2005, fig. D1)

Restitution du bûcher d'après THEMELIS (P. G.) et TOURATSOGLU (J. P.), *Oi taphoi tou Derveniou*, Athènes, 1997, p. 154, fig. 44-45. Dessins de E. Olympio.



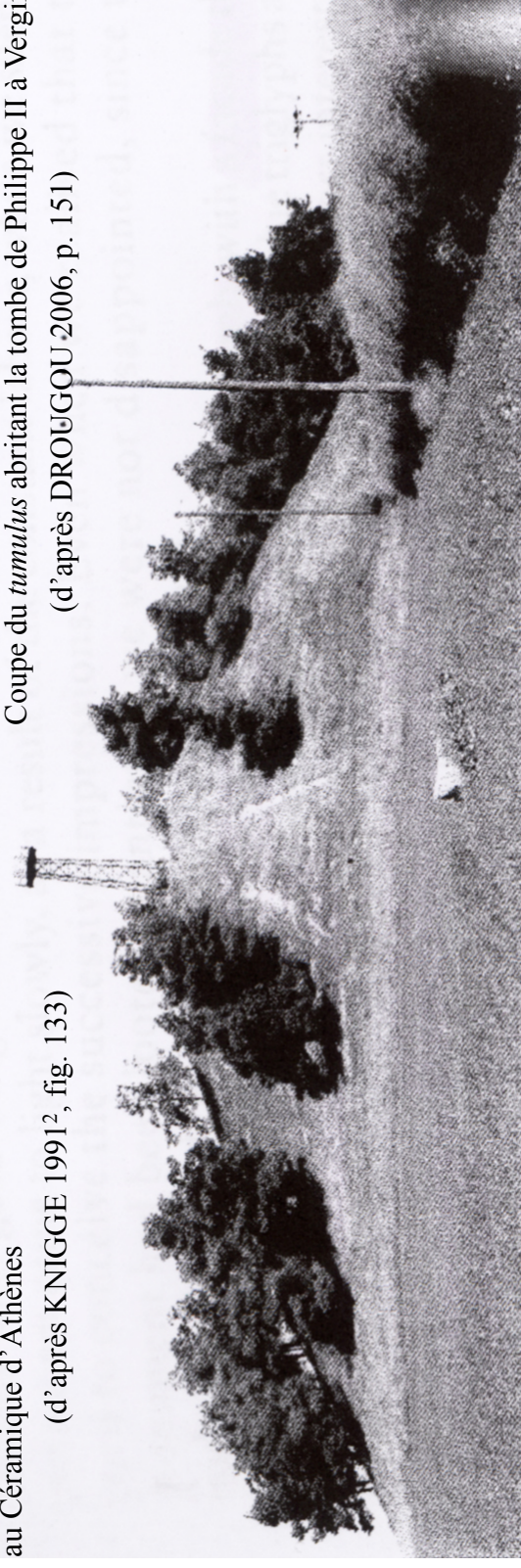
Au premier plan, tertre et stèle d'Eukoliné
au Céramique d'Athènes

(d'après KNIGGE 1991², fig. 133)



Coupe du *tumulus* abritant la tombe de Philippe II à Vergina

(d'après DROUGOU 2006, p. 151)



Tumulus d'Aghios Athanasios,
près de Thessalonique

(d'après TSIMBIDOU-AVLONITI 2002 , fig. 1)

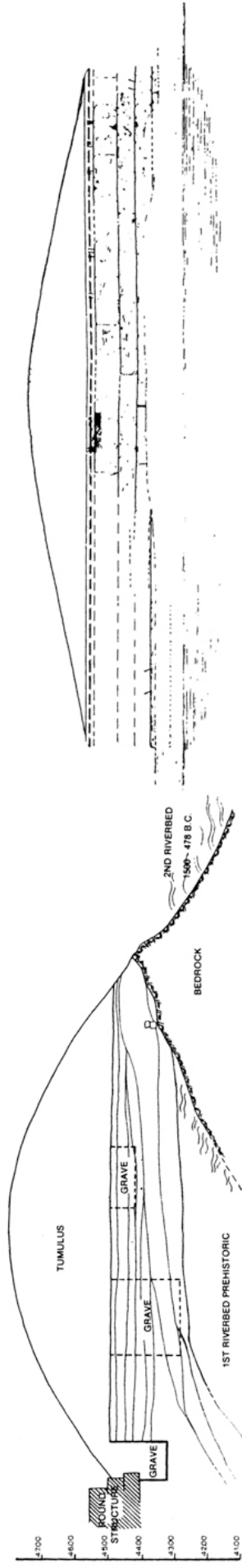


Fig. 88 Section through the tumulus (9) with graves, above the Eridanos river bed as it was in prehistoric times

Fig. 89 Retaining wall of stone blocks for the tumulus (9) by the Eridanos, 4th c. B.C. (Restored drawing by W. Koenigs)

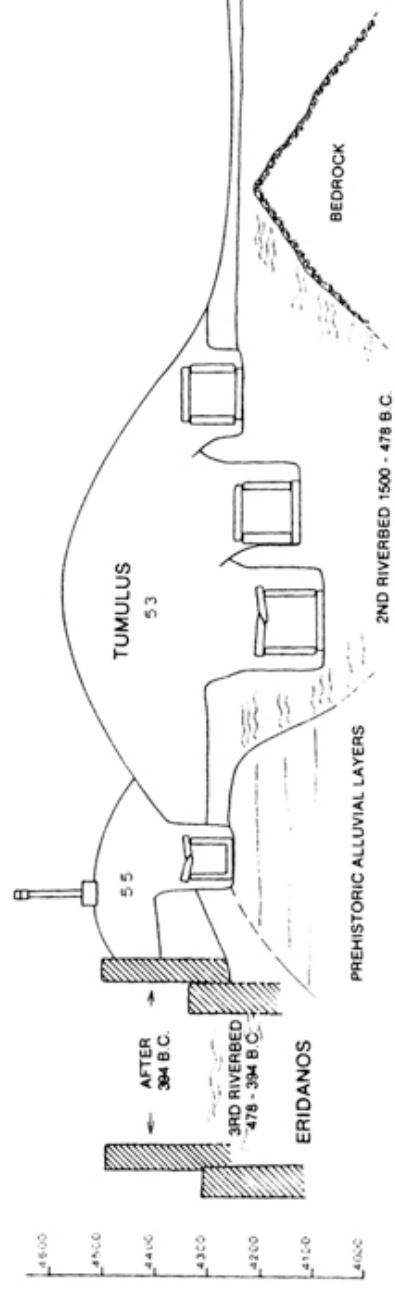


Fig. 149 Section through tumulus (53) and the Eridanos river beds as they were in the 5th and 4th c. B.C.

(d'après KNIGGE 1991², fig. 88-89/149)



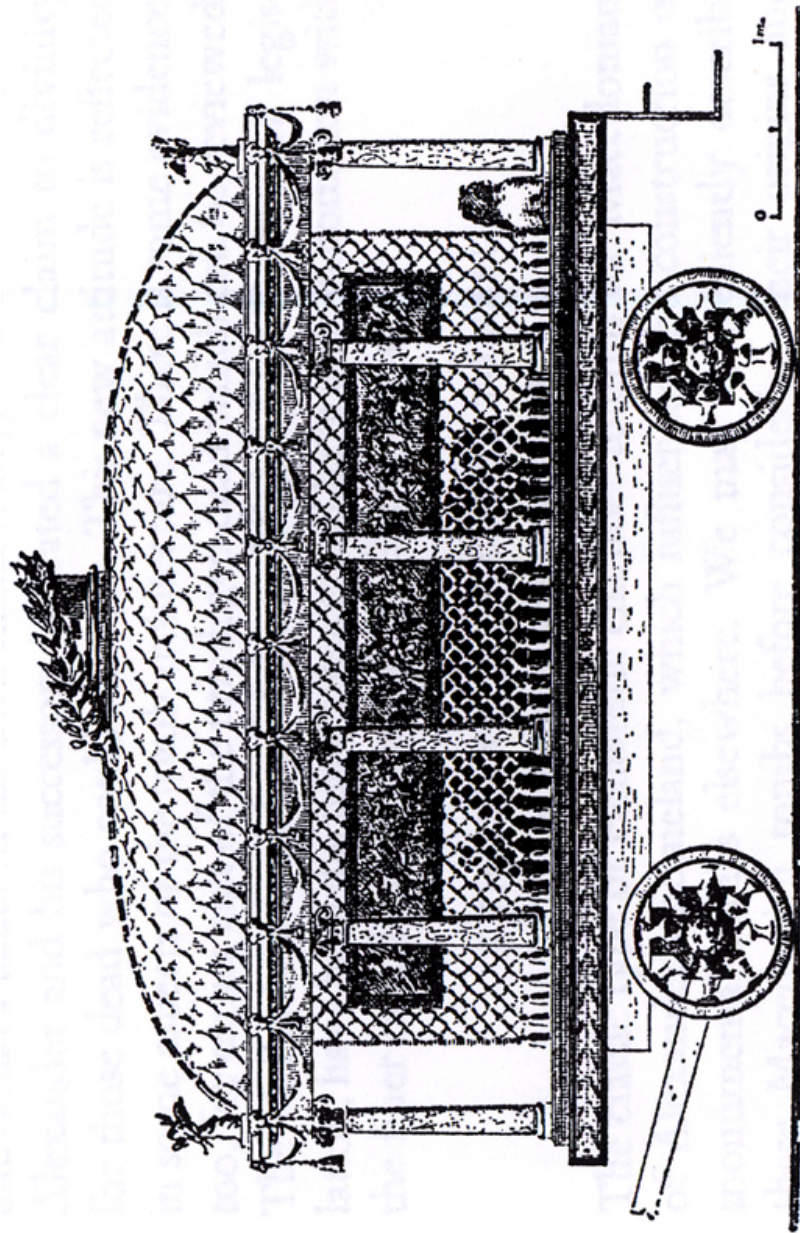
Kioniskoi du cimetière du Céramique, à Athènes



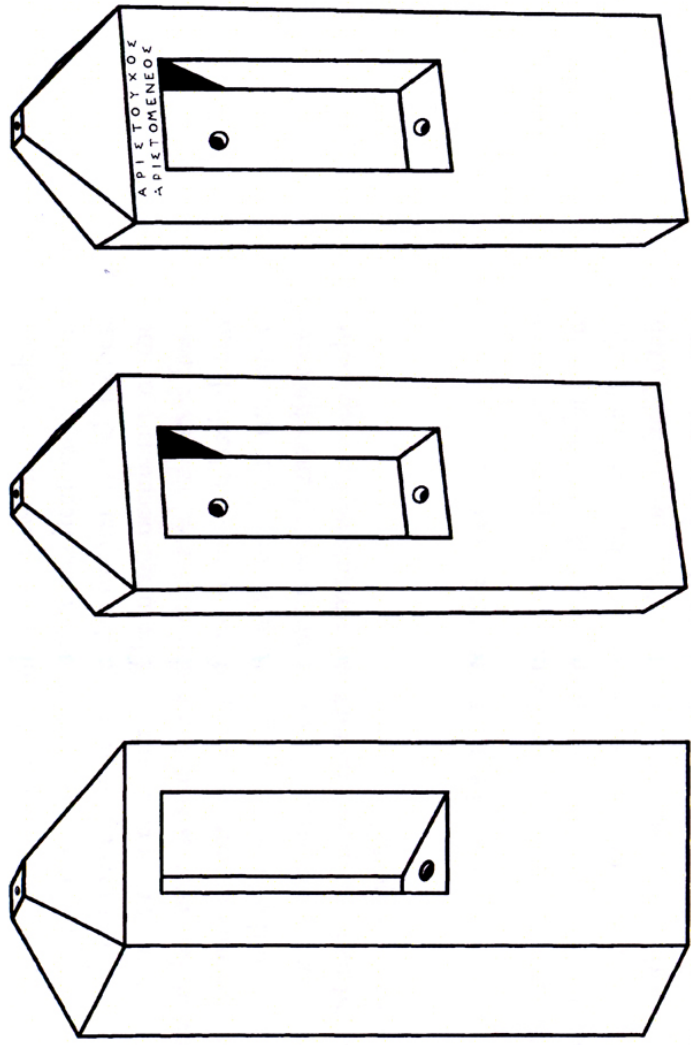
Une version « double » du *kioniskos*

(photographies personnelles)

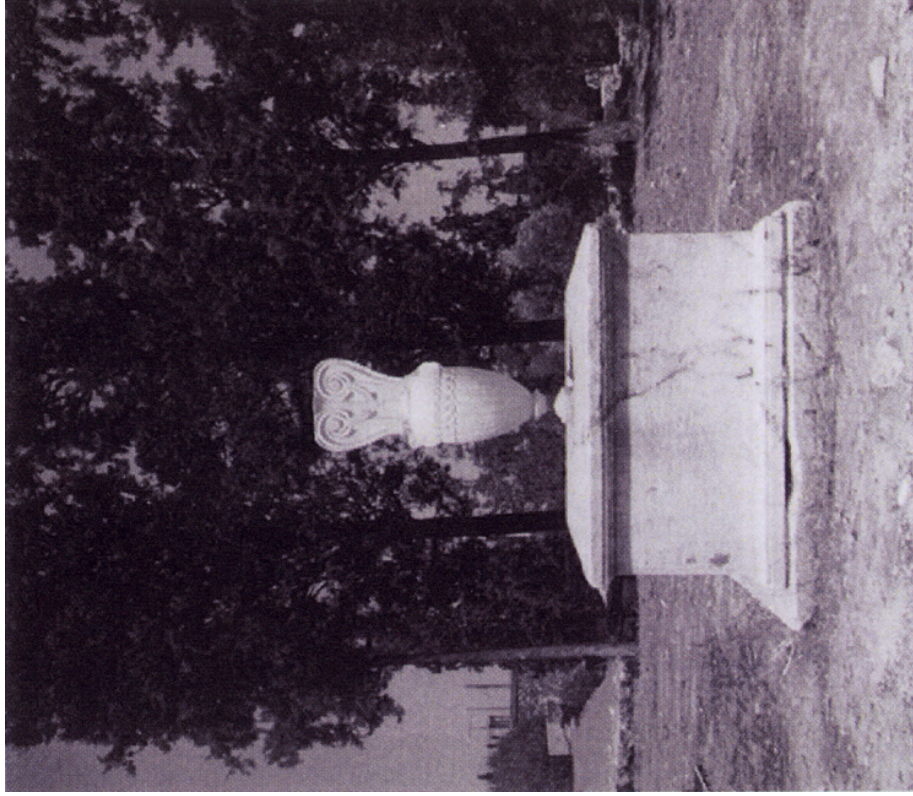
ANNEXE X



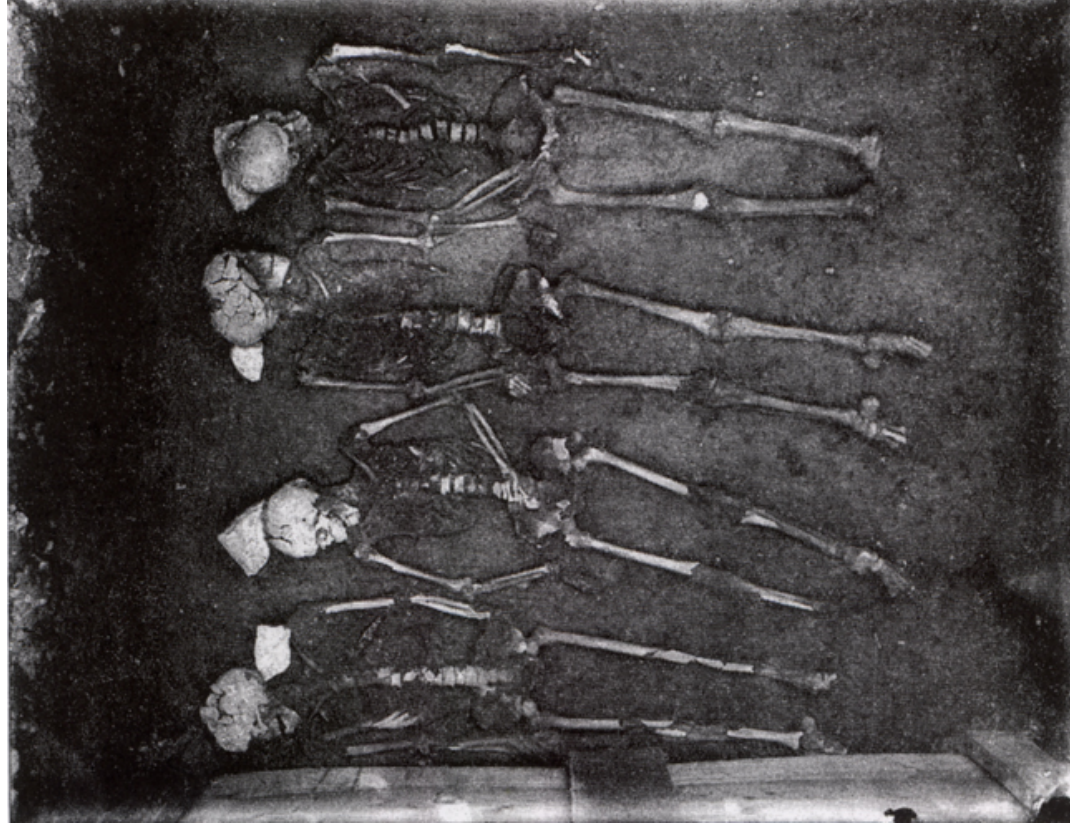
(d'après KURTZ et BOARDMAN 1971, p. 305)



(d'après POLINSKAYA 2002, fig. 6, p. 407)



(d'après POLINSKAYA 2002, fig. 7, p. 409)

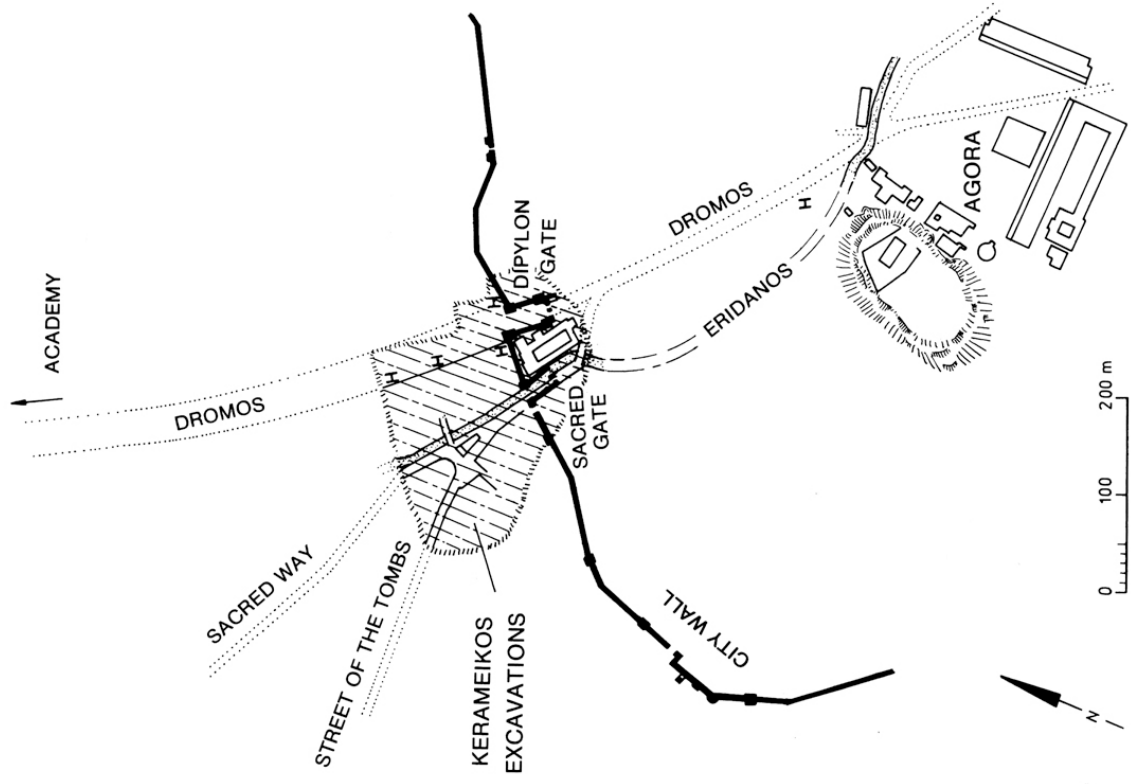


(d'après HODKINSON 2000, fig. 12, p. 252)



Termessos (Turquie), Tombe d'Alkétas, lit-sarcophage et baldaquin sculptés dans la paroi
(cliché Y. Morizot)

(d'après GUIMIER-SORBETS 2008, fig. 14, p. 42)



(d'après KNIGGE 1991², fig. 1, p. 9)



62



63



61



64



(d'après FRASER et RONNE 1957, pl. 12)

Tombstones from Thebes, *cont.*

Couvre-bouche funéraire

Provenance : Zeitenlik (auj. Stavroupolis), Macédoine

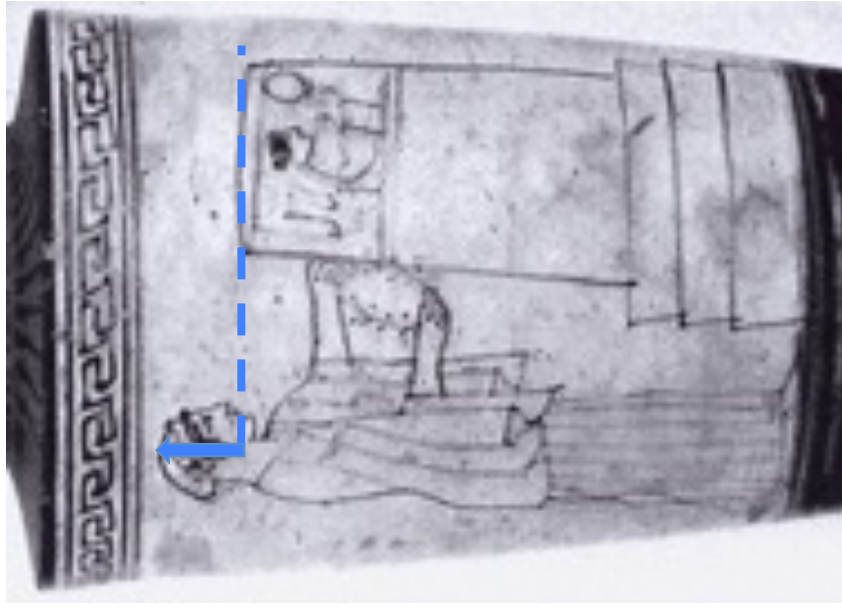
Feuille d'or ; l. 0, 11 – L. à 05 m.

Milieu du Ve s. av. J.-C.

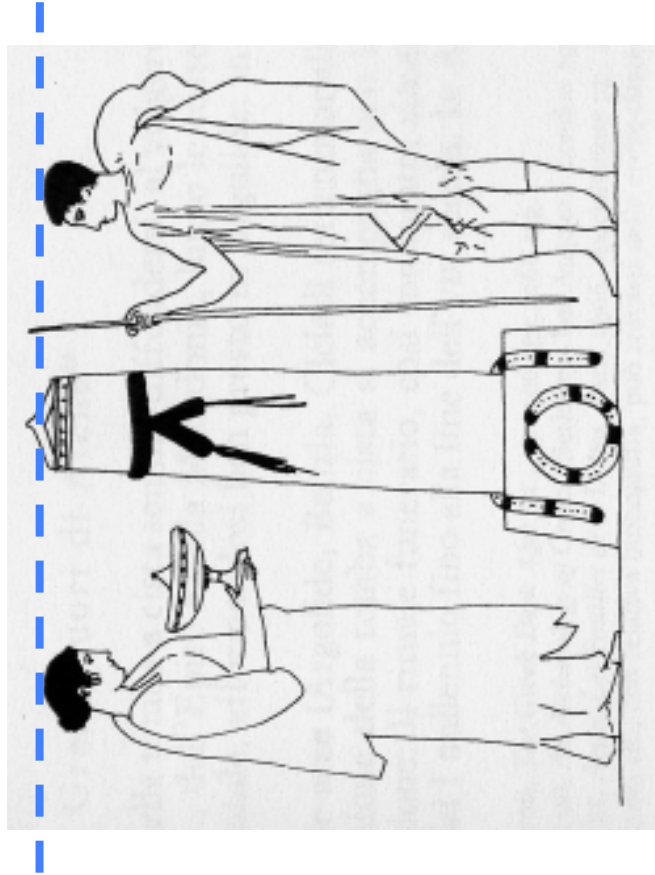
Paris, Musée du Louvre, Bj 101



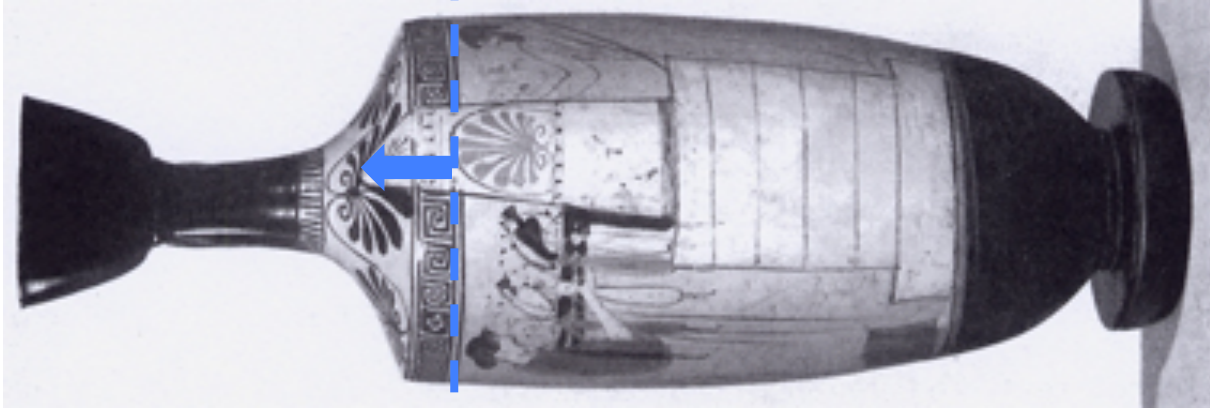
(Photographie personnelle)



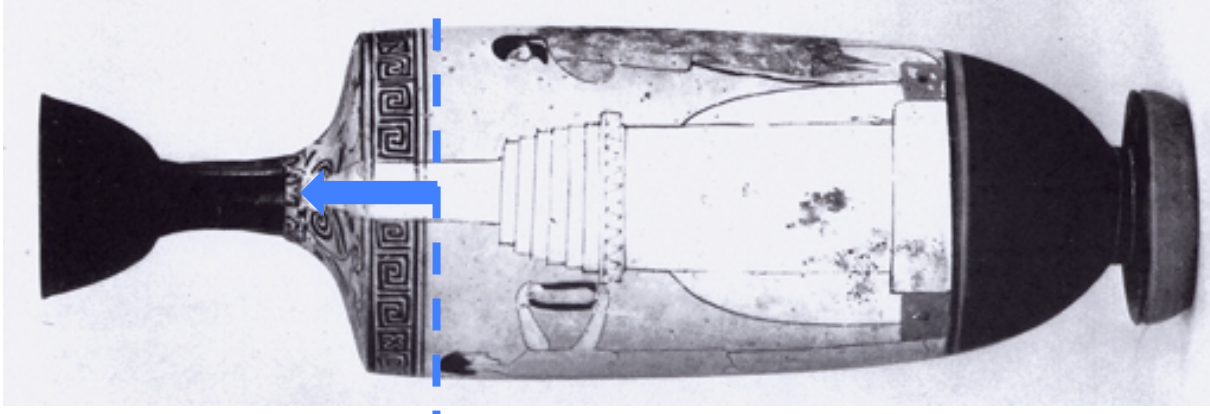
(fiche Culte I-66)



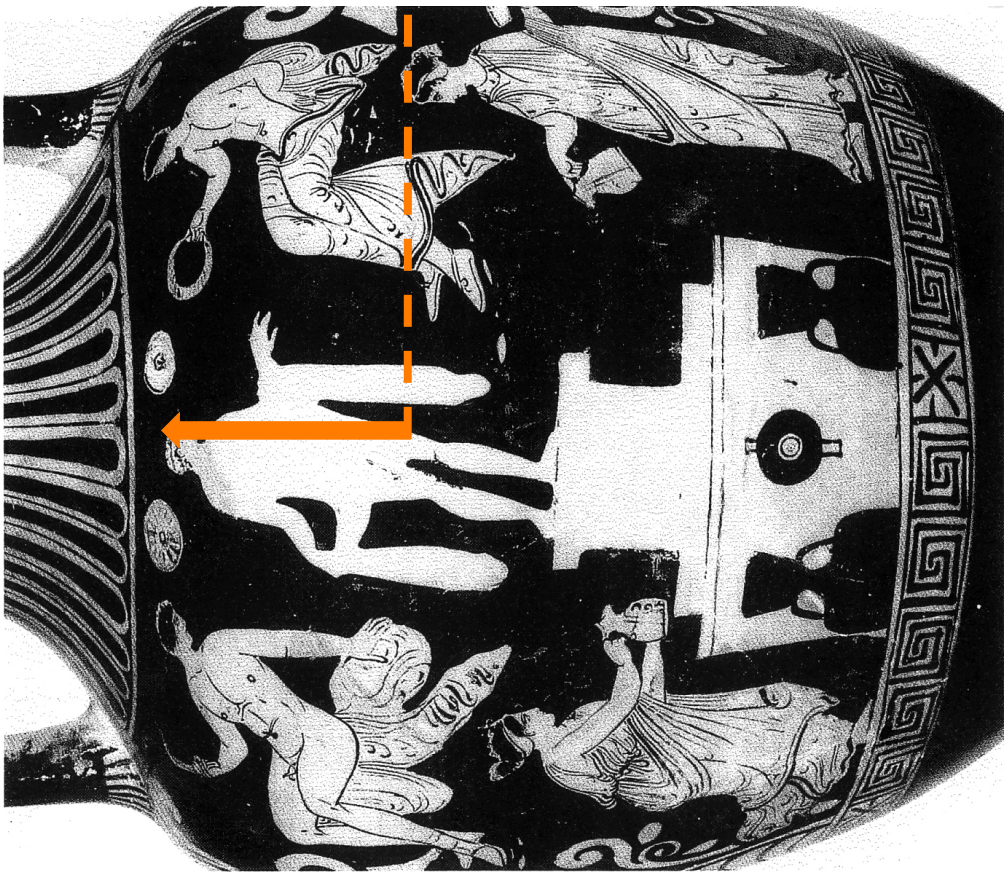
(fiche Monument I-34)



(fiche Culte I-13)



(fiche Monument I-13)

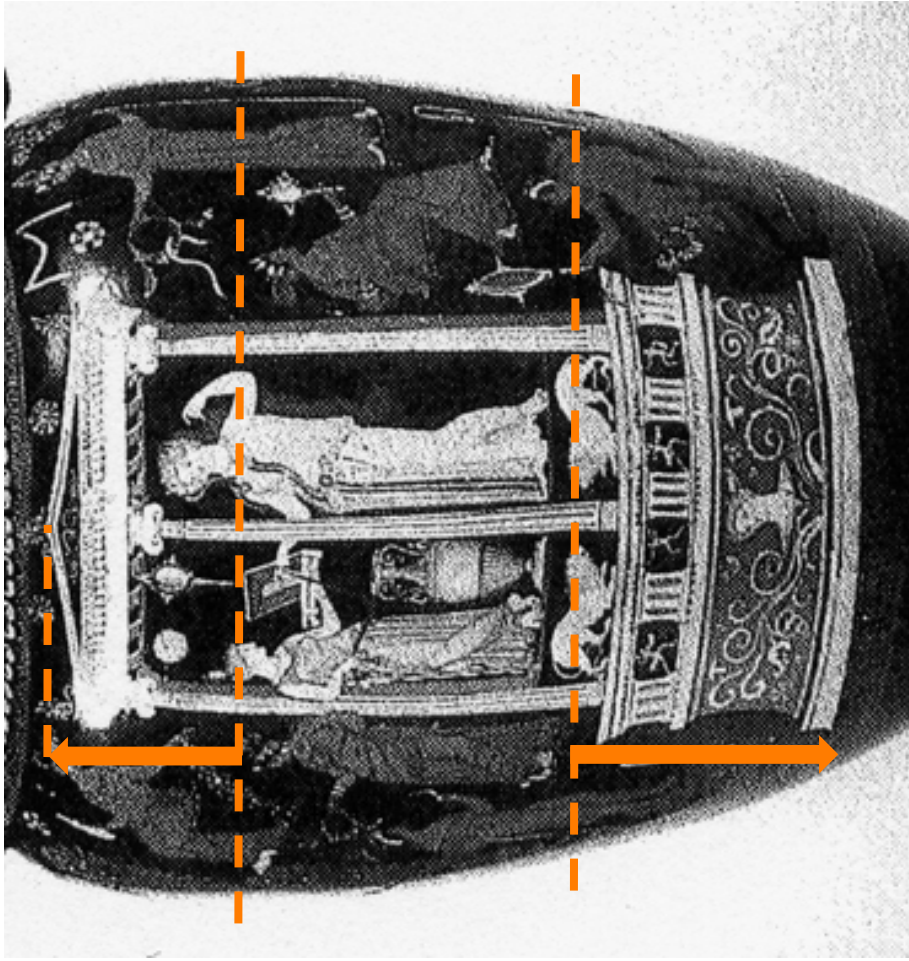


(fiche Culte I-43)

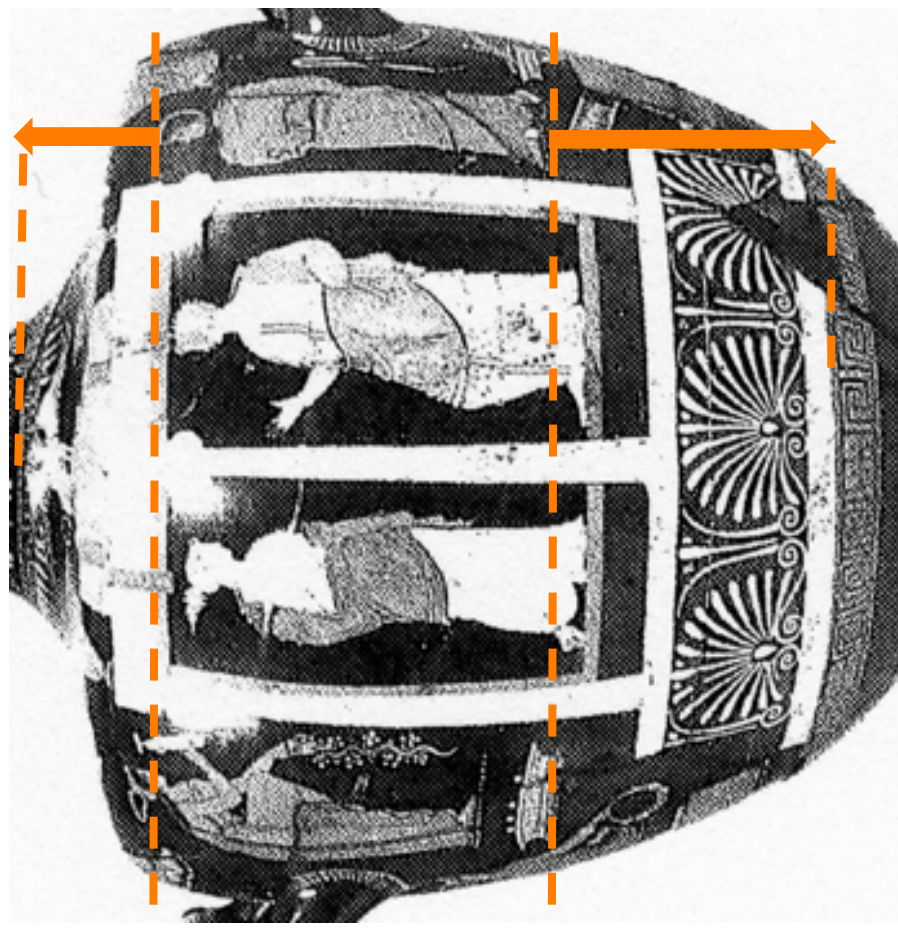
ANNEXE XX



(fiche Culte I-25)



(fiche Monument I-20)



(fiche Culte I-72)



Stèle d'Aristonautés

Musée national d'Athènes, n° inv. 738

(Photographie personnelle)



Le « monument de Kallithéa »

Musée du Pirée, n° inv. 2413-2529

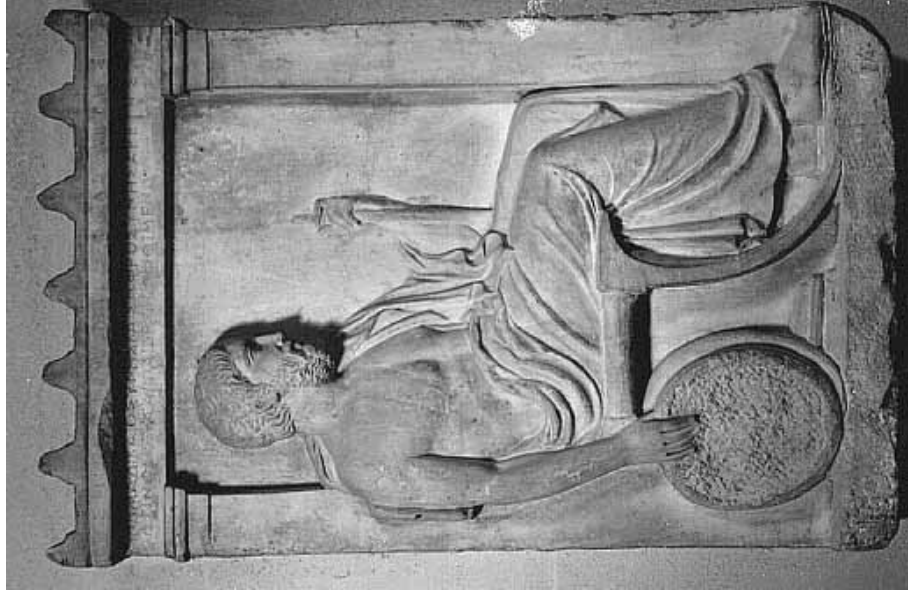
(D'après STEINHAUER 1998, annexe 23)

Stèle funéraire d'Hégèsô



Vers 410-400 av. J.-C.
Athènes, Musée national, 3624
(Photographie personnelle)

Stèle funéraire de Sôsinos



Vers 410-400 av. J.-C.
Paris, Musée du Louvre, Ma 769 (LL 67)
(d'après <http://cartelfr.louvre.fr>)

Stèle funéraire d'Ampharète



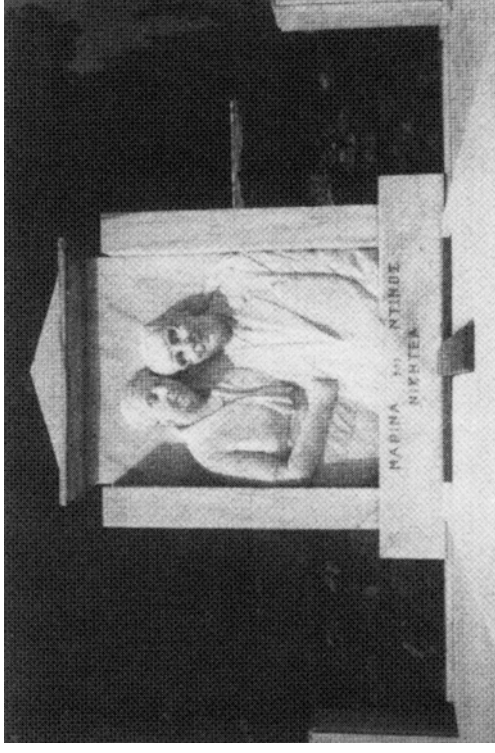
Vers 410-400 av. J.-C.
Athènes, Musée du Céramique, P 695
(d'après BOARDMAN 1995, fig. 150)

ANNEXE XXIII



Stèle d'un homme et d'une femme, Cimetière municipal d'Athènes (Premier cimetière)

© DefixioN 2007



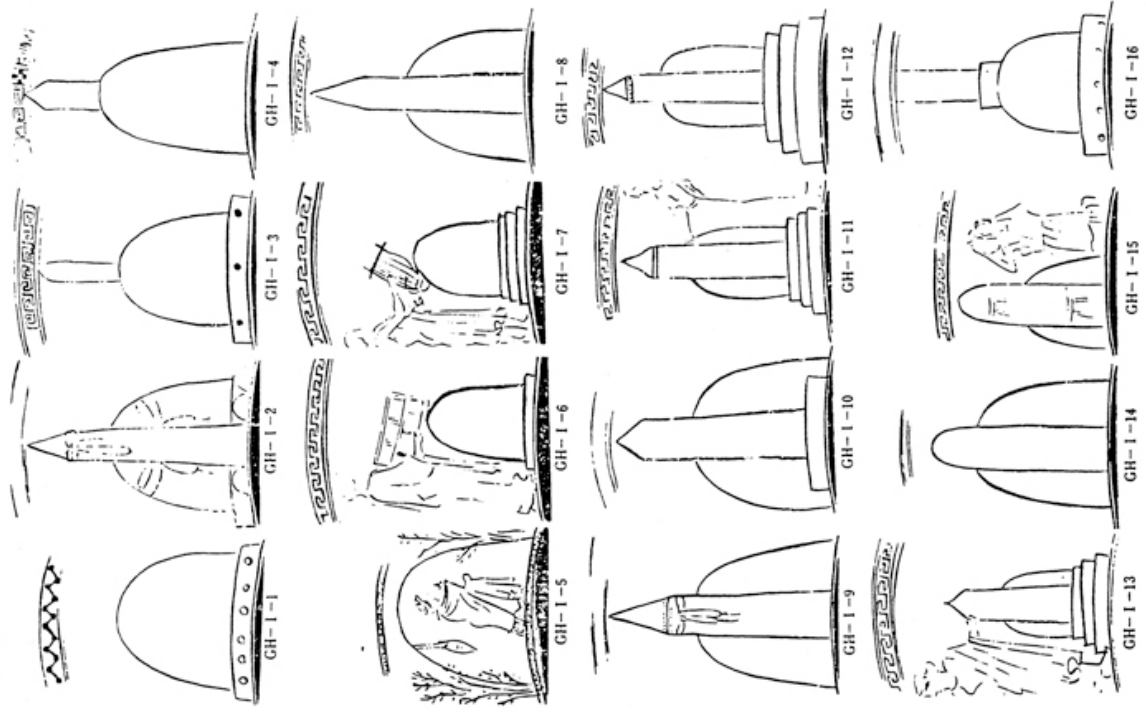
Stèle de Marina et Dinos, à Athènes

(D'après GARLAND 2001², fig. 12)



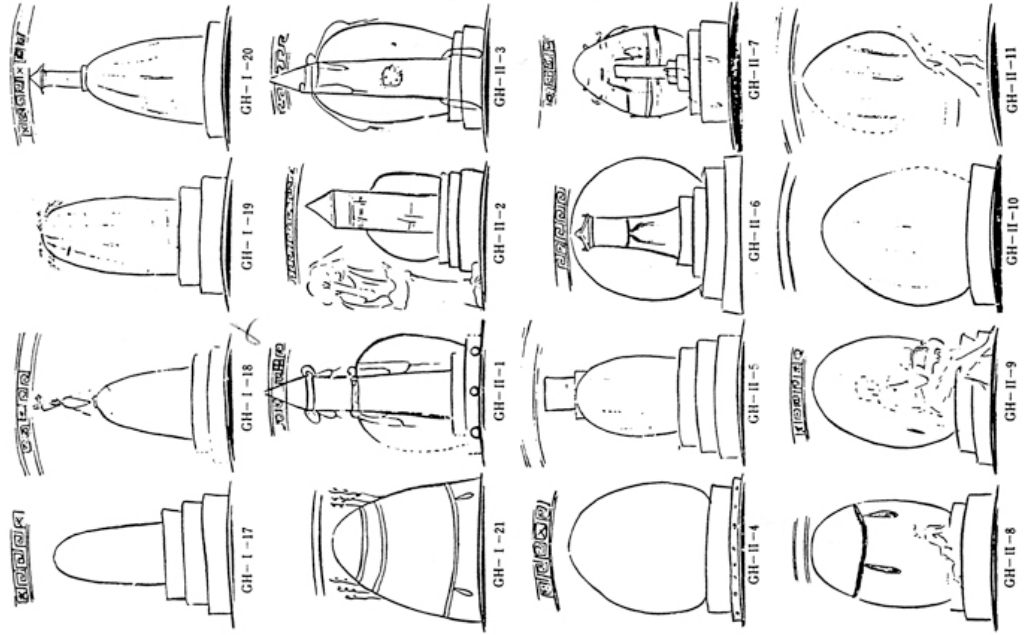
(D'après <http://cartelfr.louvre.fr> : K 68)

Taf. 1

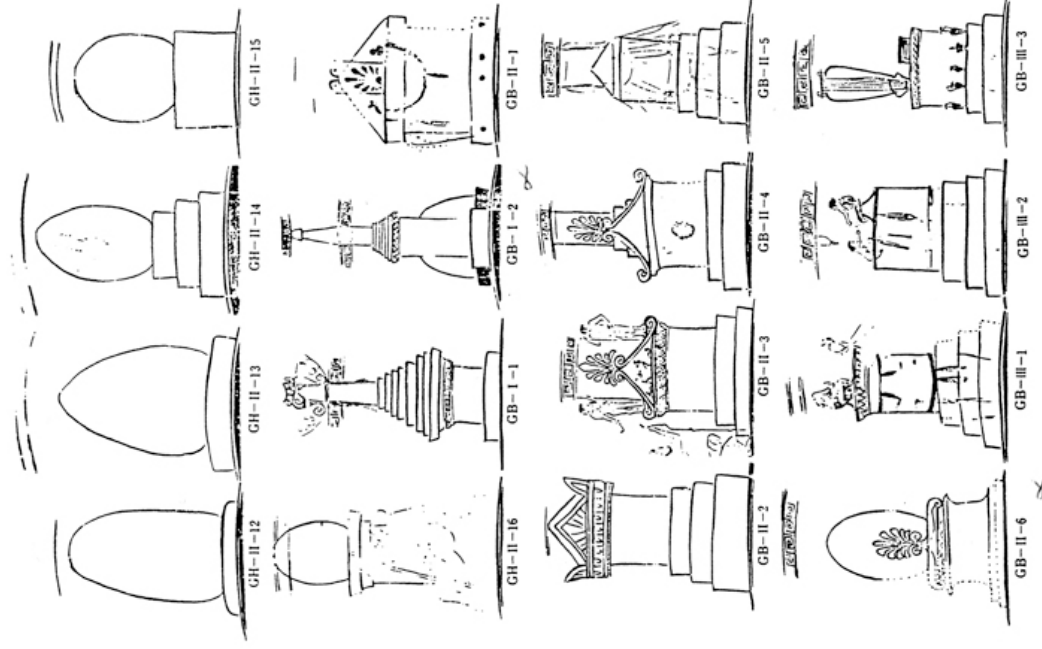


(D'après NAKAYAMA 1982, p. 253)

Taf. 2

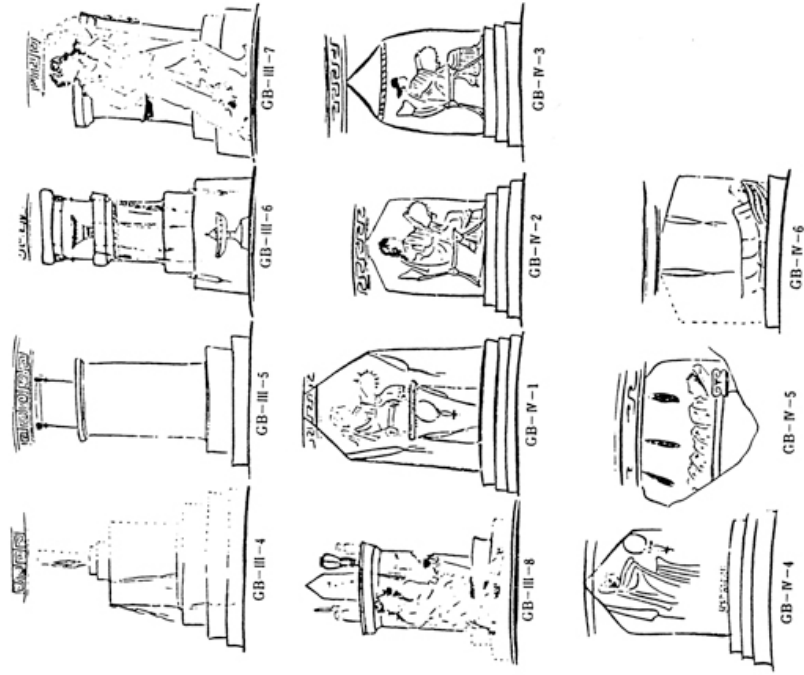


Taf. 3

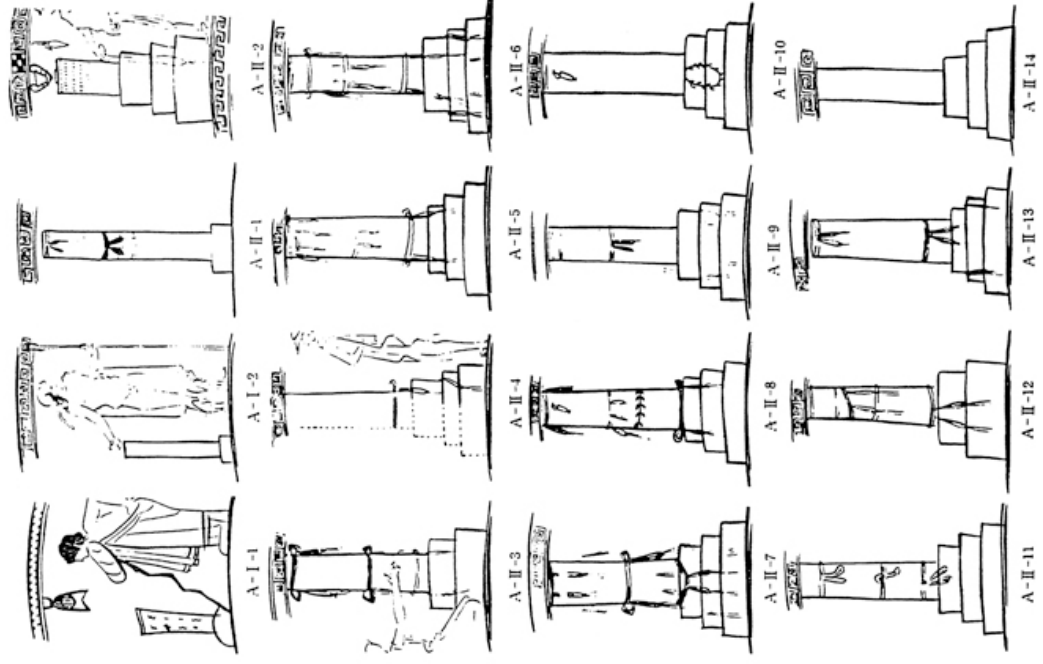


(D'après NAKAYAMA 1982, p. 254-255)

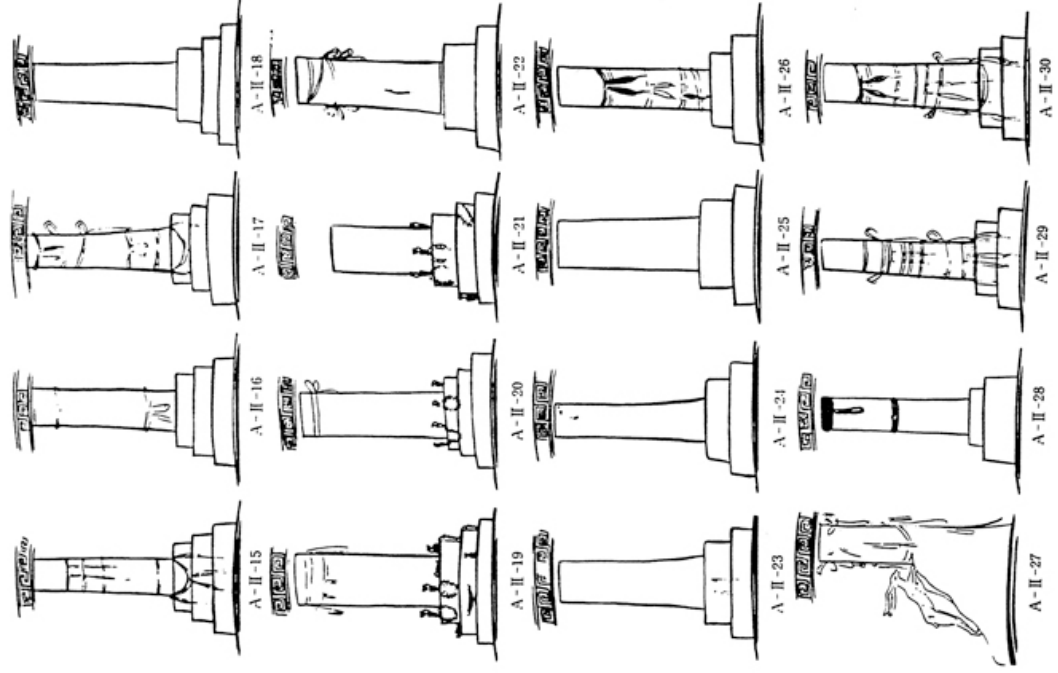
Taf. 4



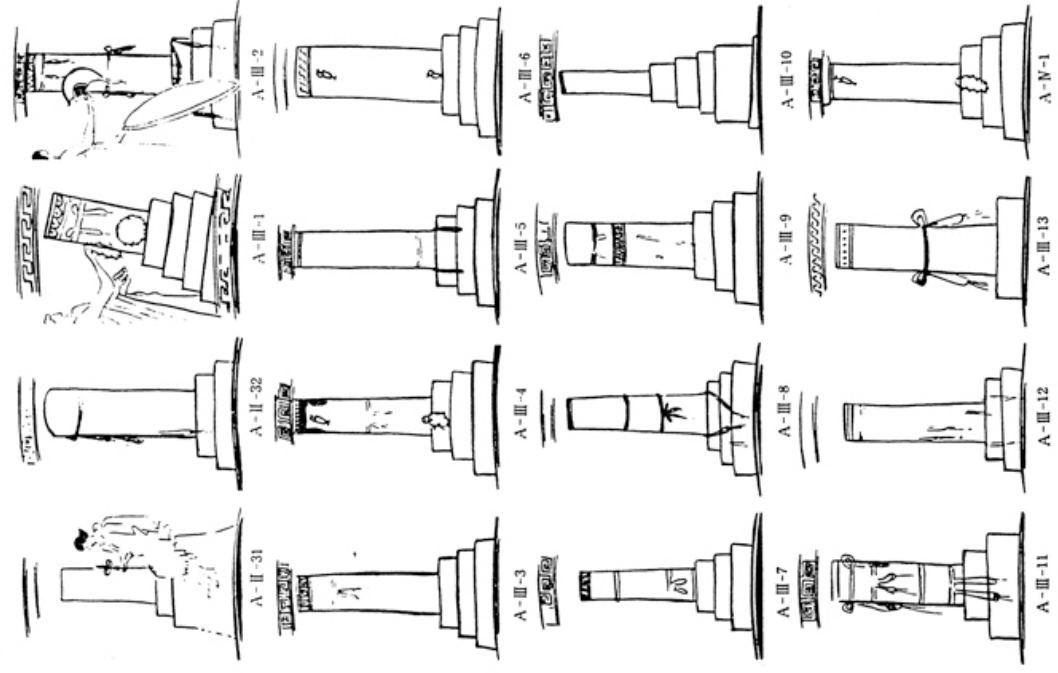
Taf. 5



Taf. 6

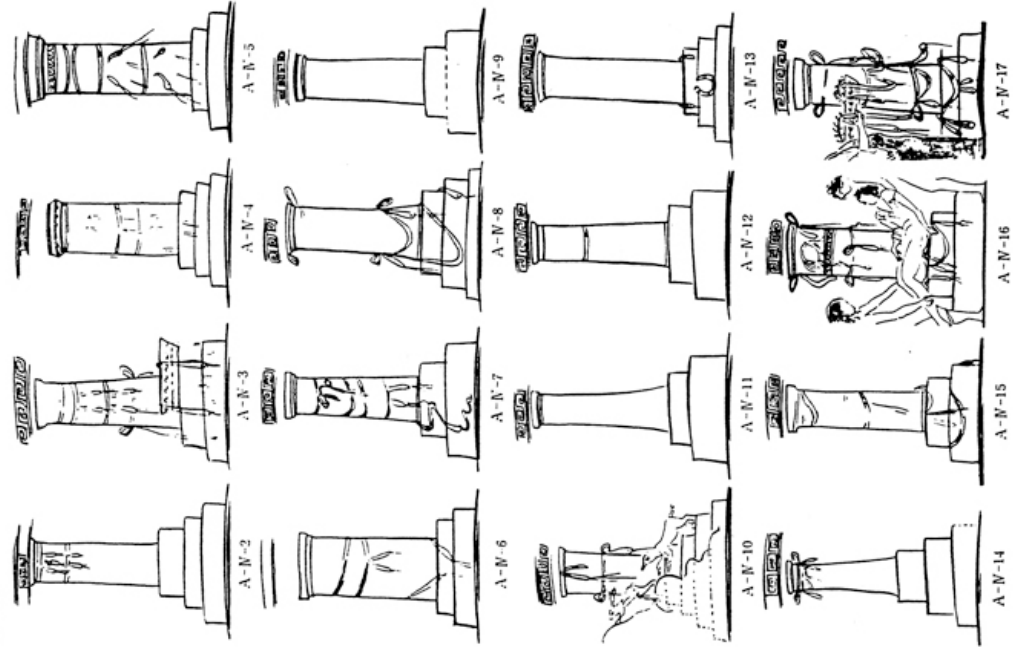


Taf. 7

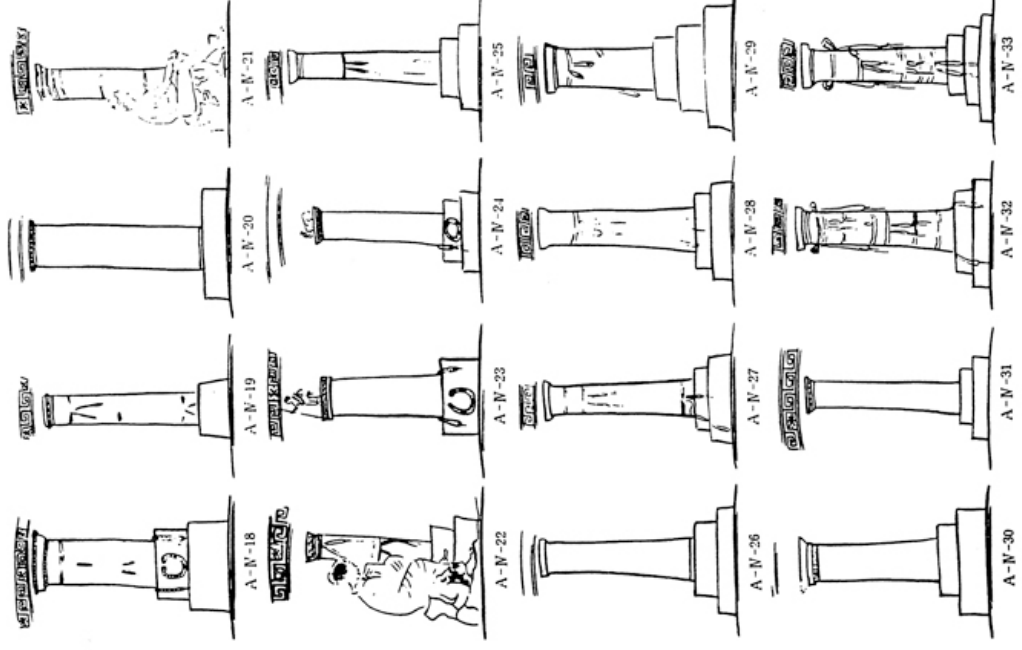


(D'après NAKAYAMA 1982, p. 258-259)

Taf. 8

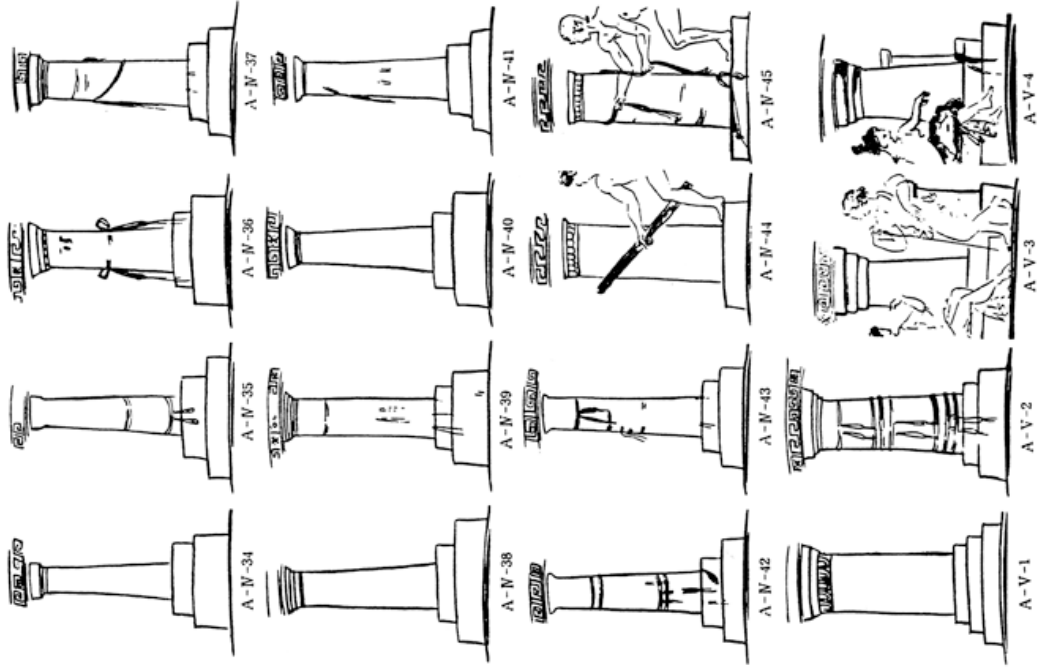


Taf. 9

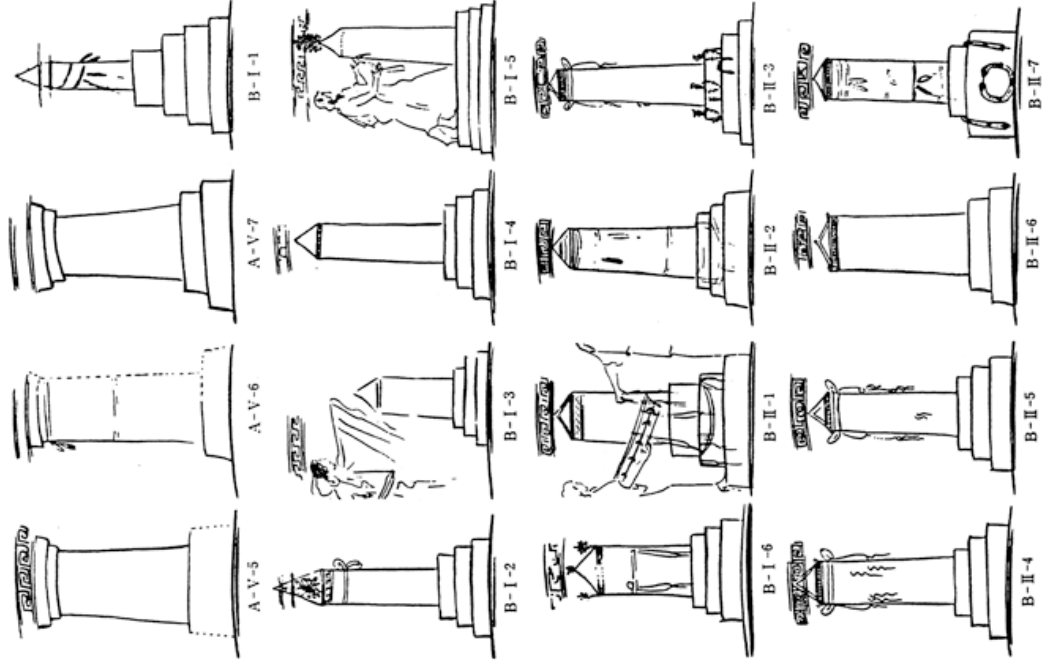


(D'après NAKAYAMA 1982, p. 260-261)

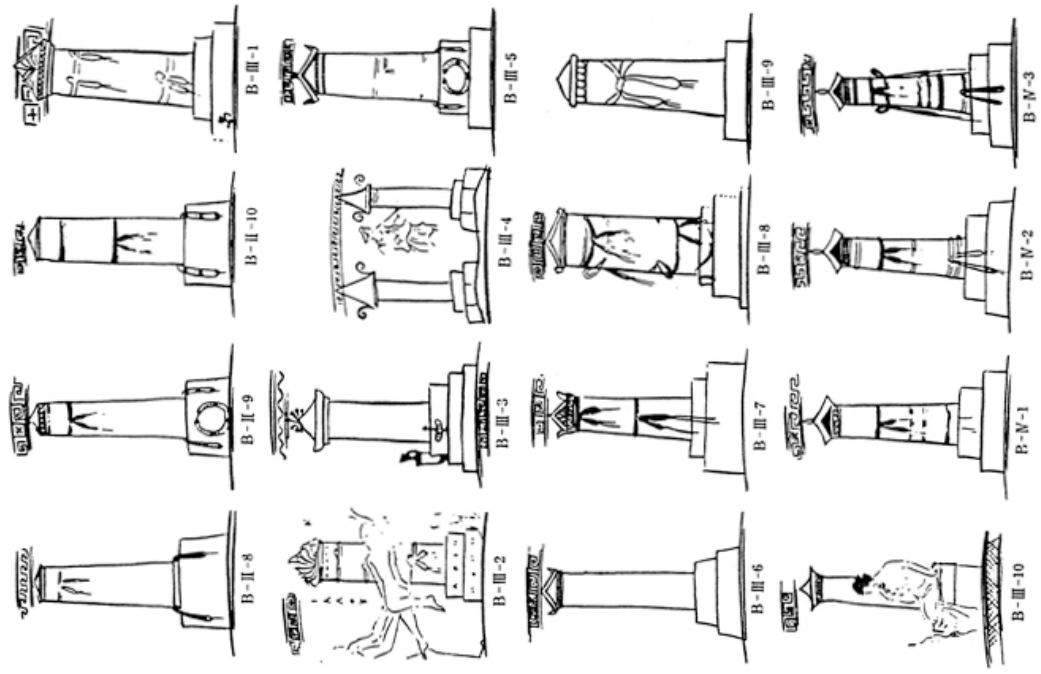
Taf. 10



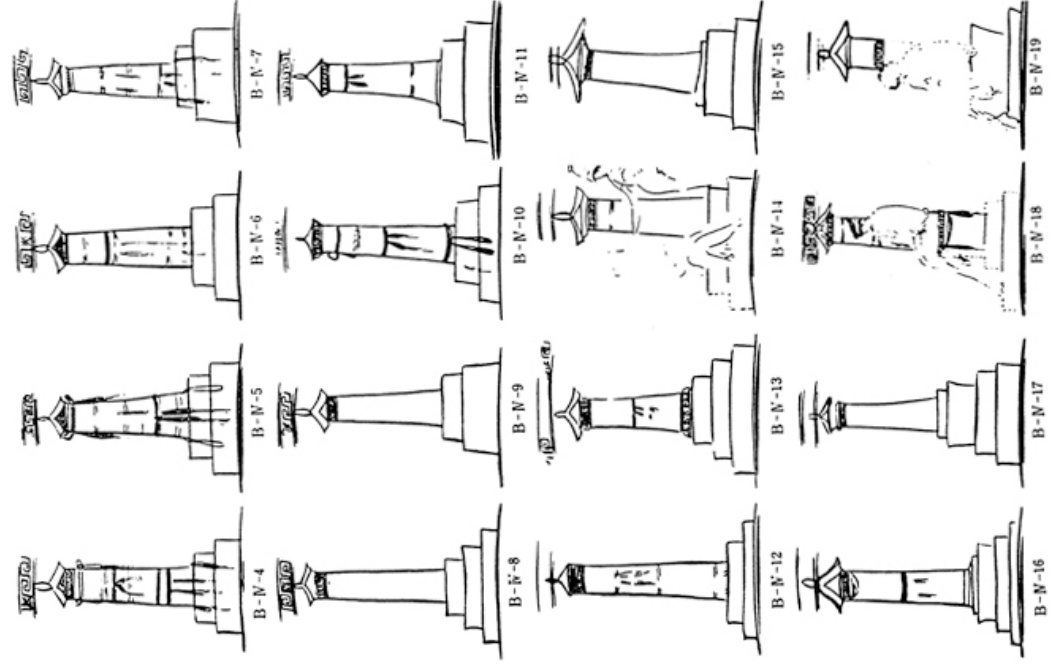
Taf. 11



Taf. 12

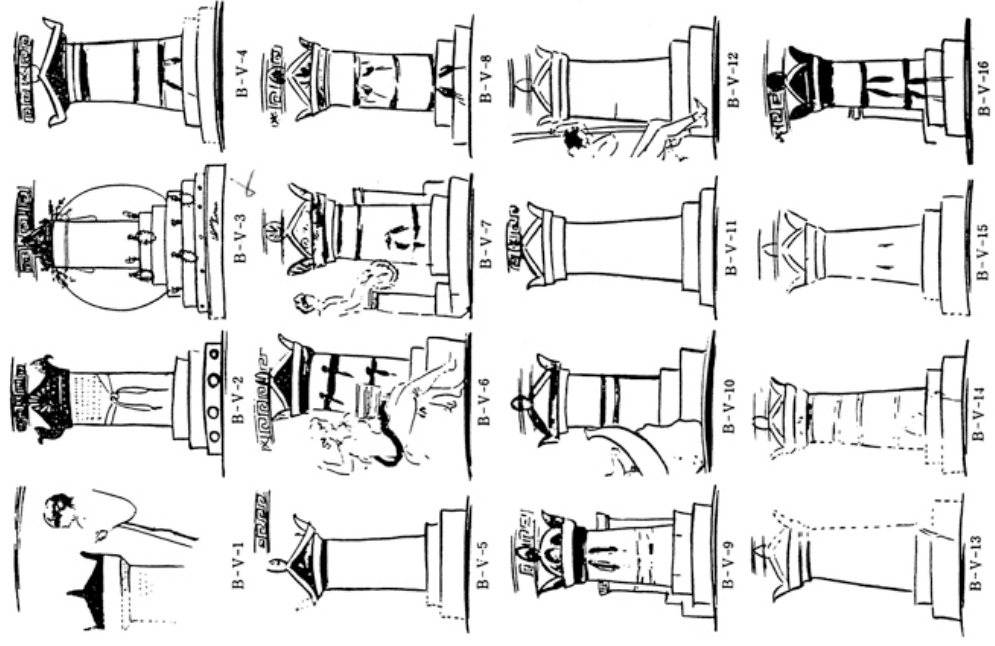


Taf. 13

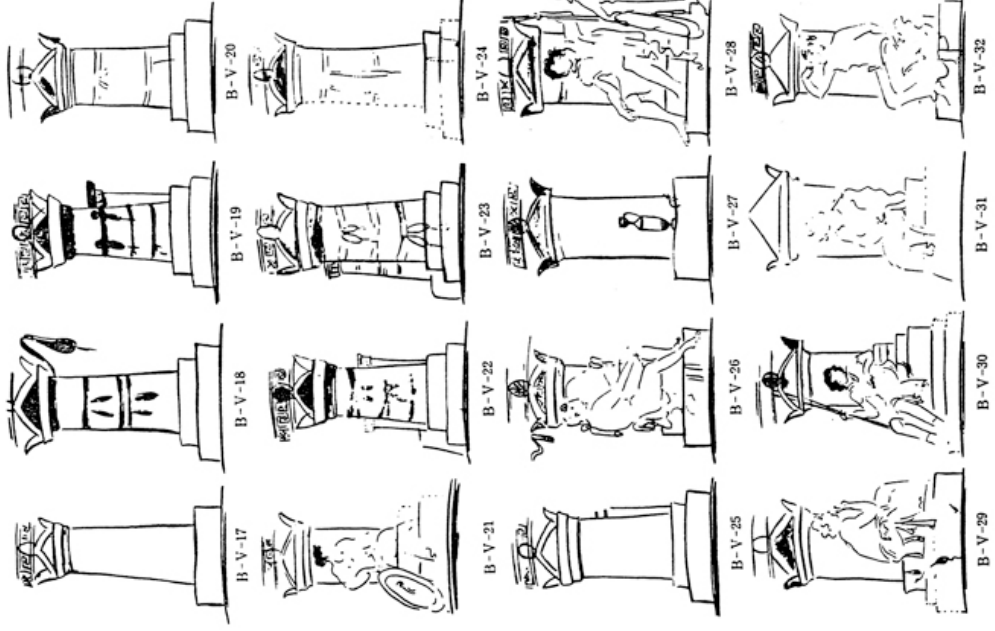


(D'après NAKAYAMA 1982, p. 264-265)

Taf. 14

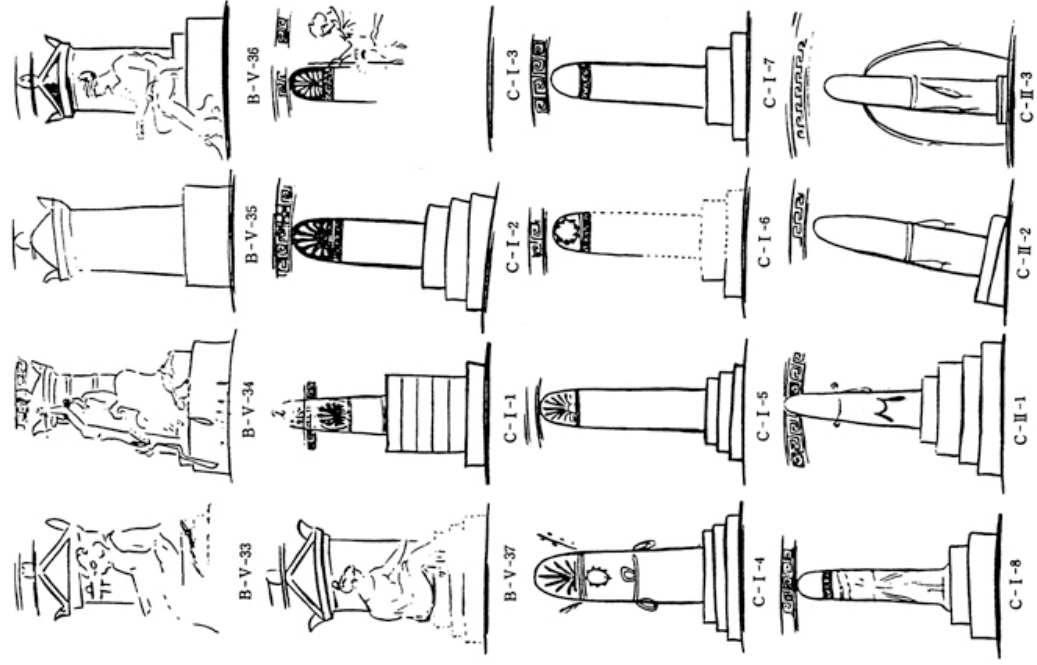


Taf. 15

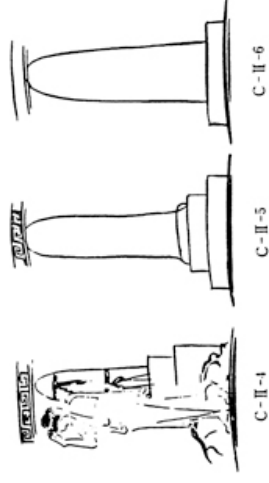


(D'après NAKAYAMA 1982, p. 266-267)

Taf. 16

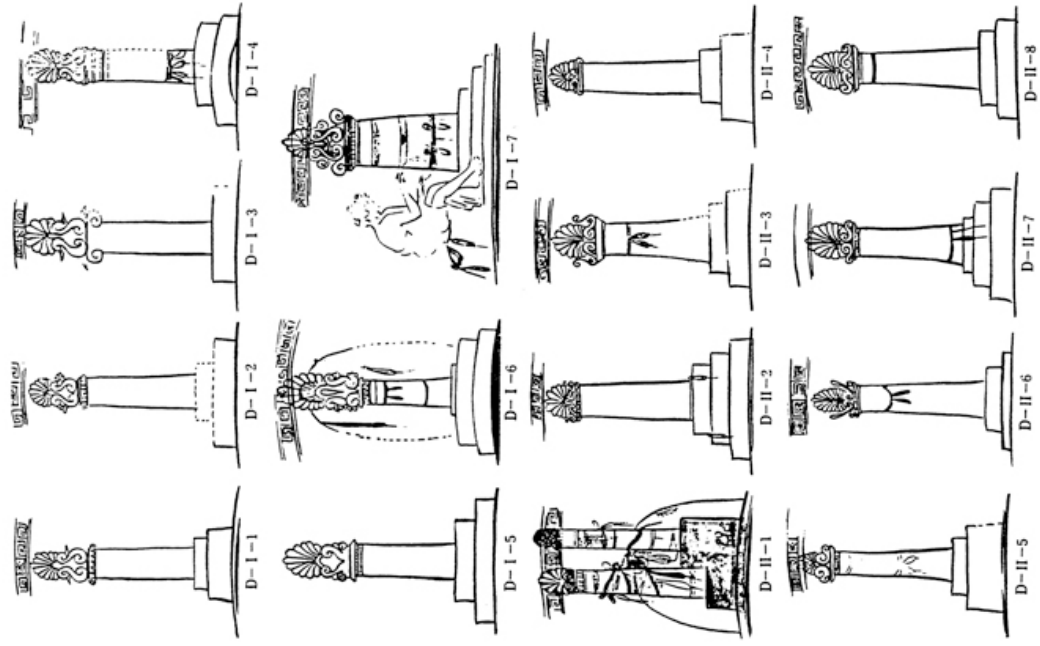


Taf. 17

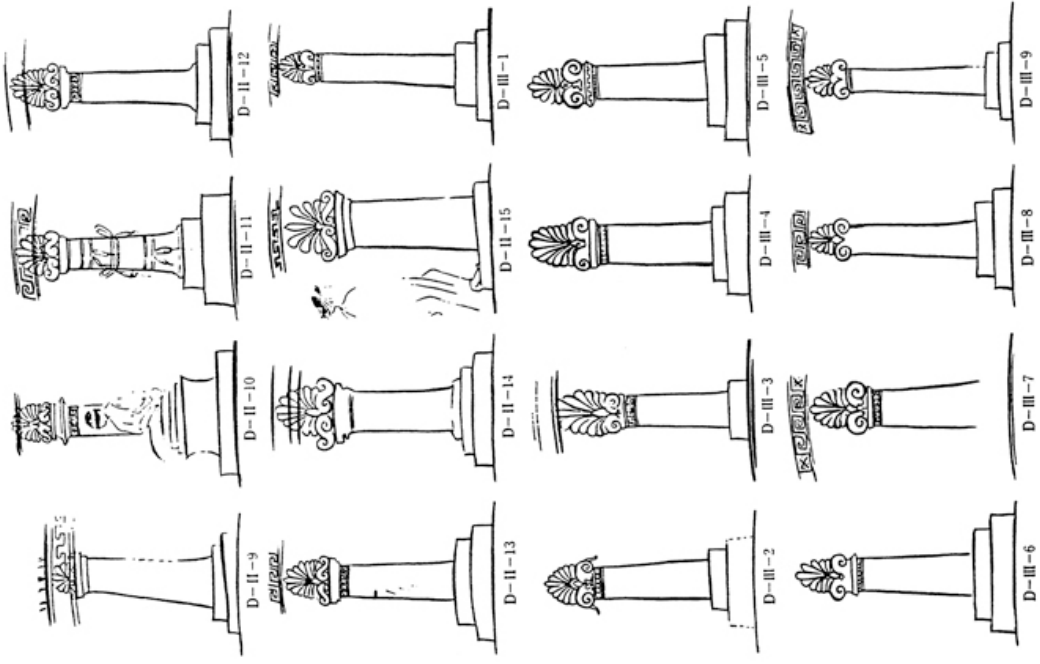


(D'après NAKAYAMA 1982, p. 268-269)

Taf. 18



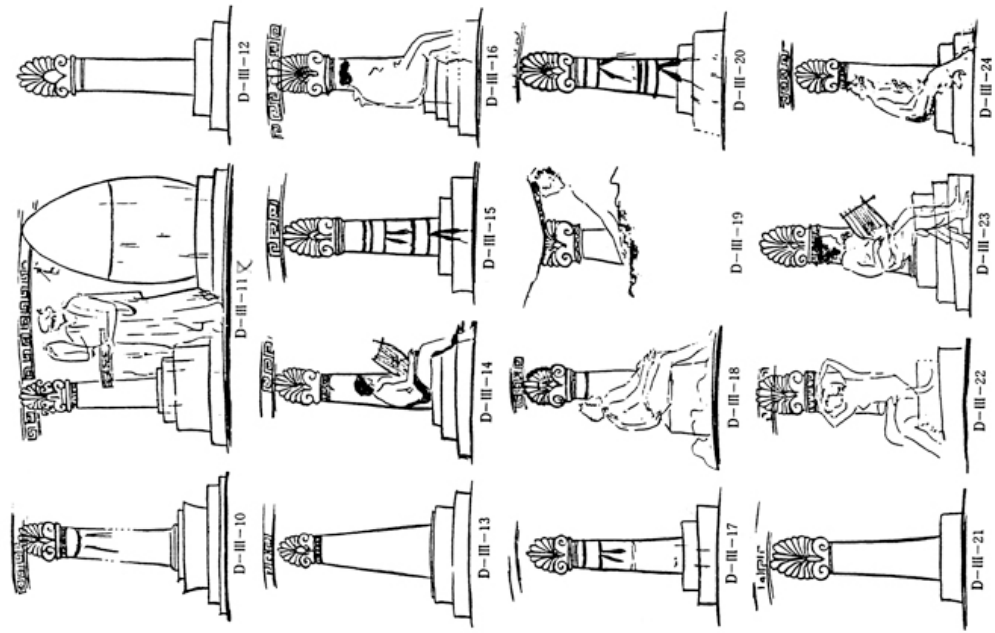
Taf. 19



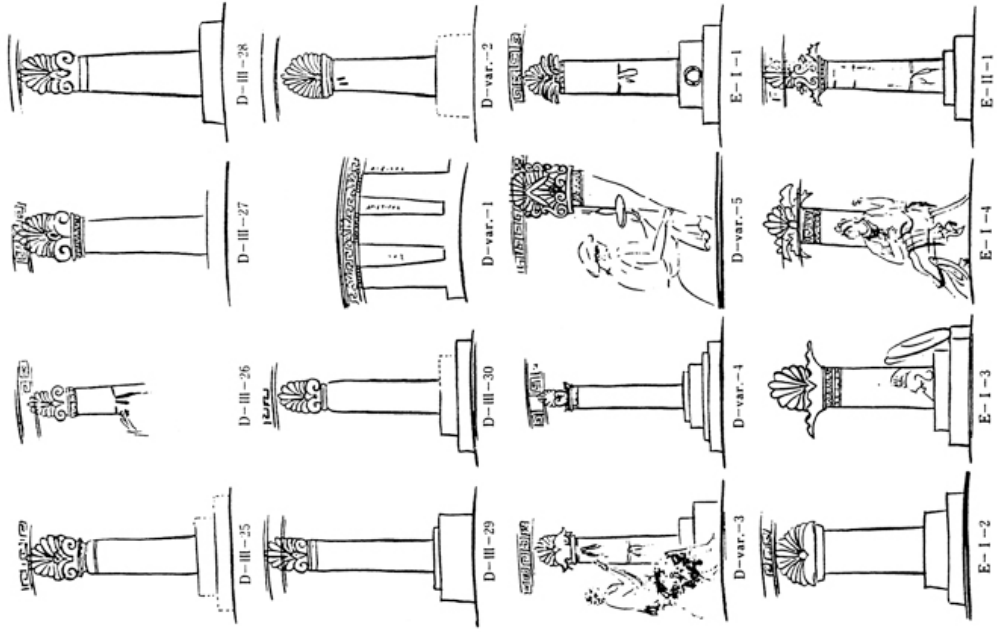
(D'après NAKAYAMA 1982, p. 270-271)

ANNEXE XXXV

Taf. 20

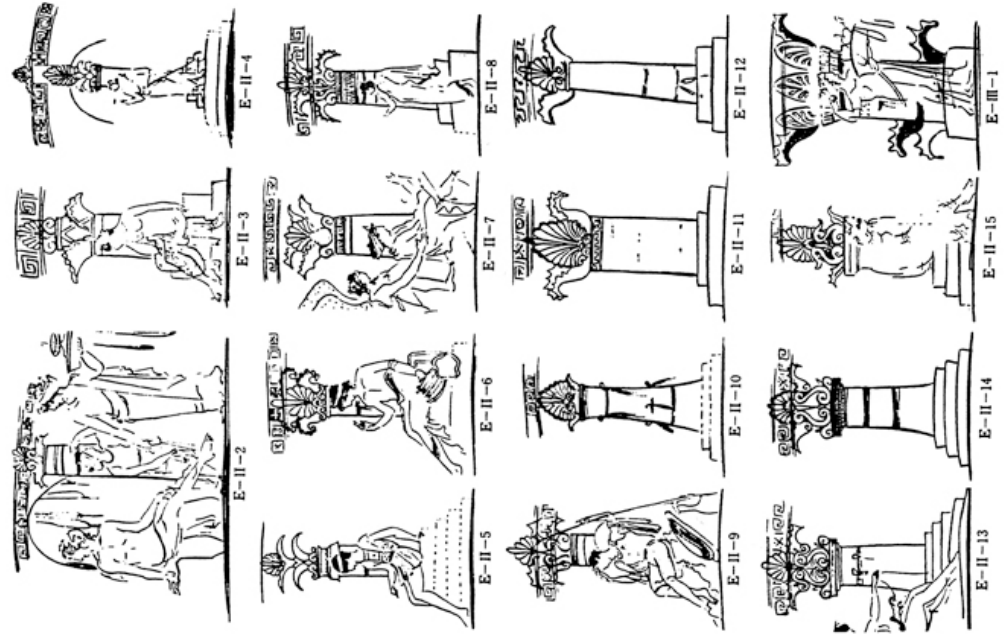


Taf. 21

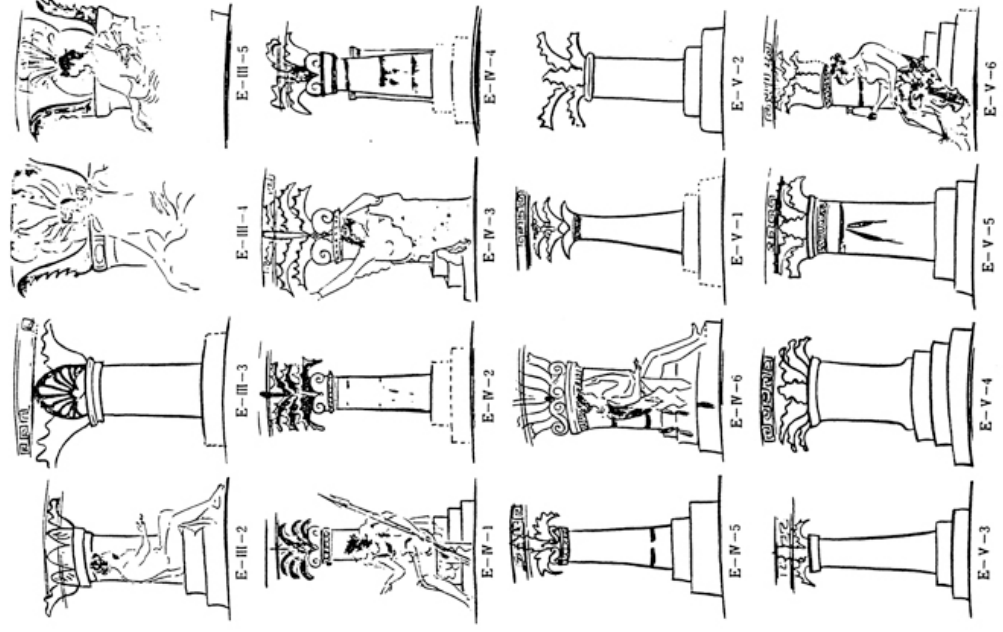


(D'après NAKAYAMA 1982, p. 272-273)

Taf. 22



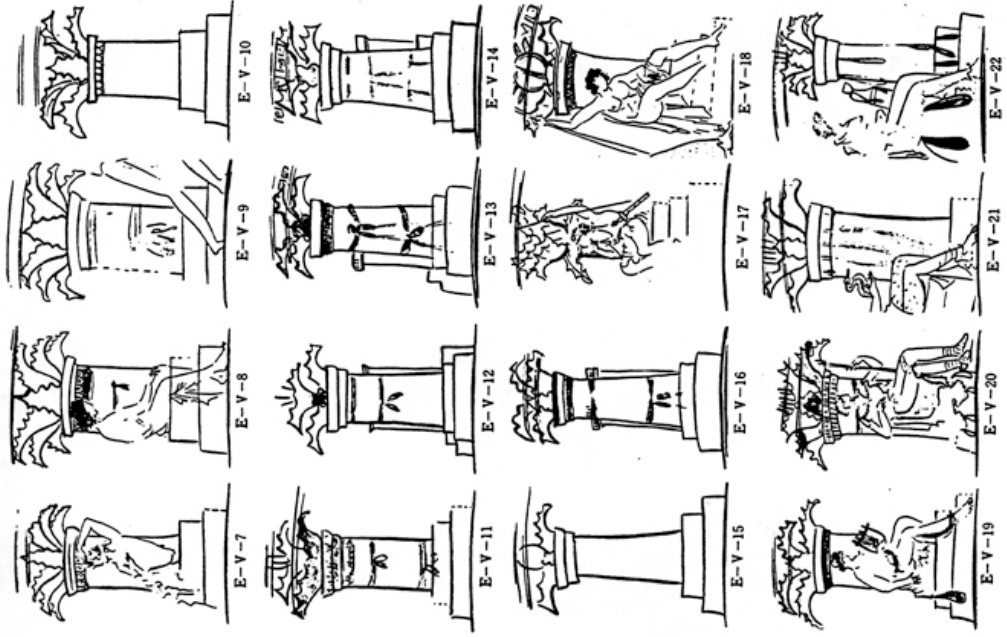
Taf. 23



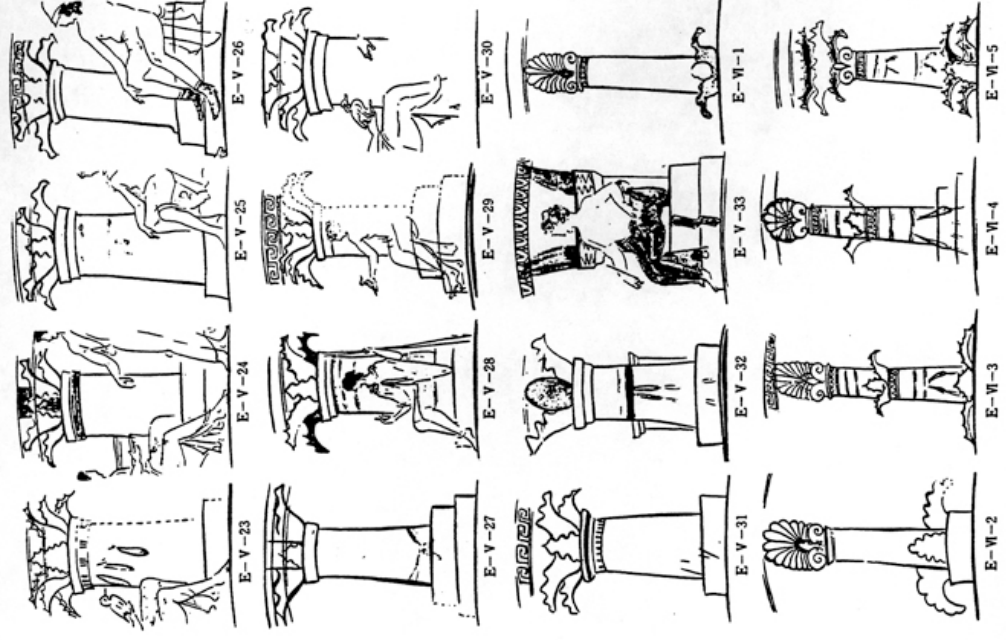
(D'après NAKAYAMA 1982, p. 274-275)

ANNEXE XXXVII

Taf. 24



Taf. 25



(D'après NAKAYAMA 1982, p. 276-277)

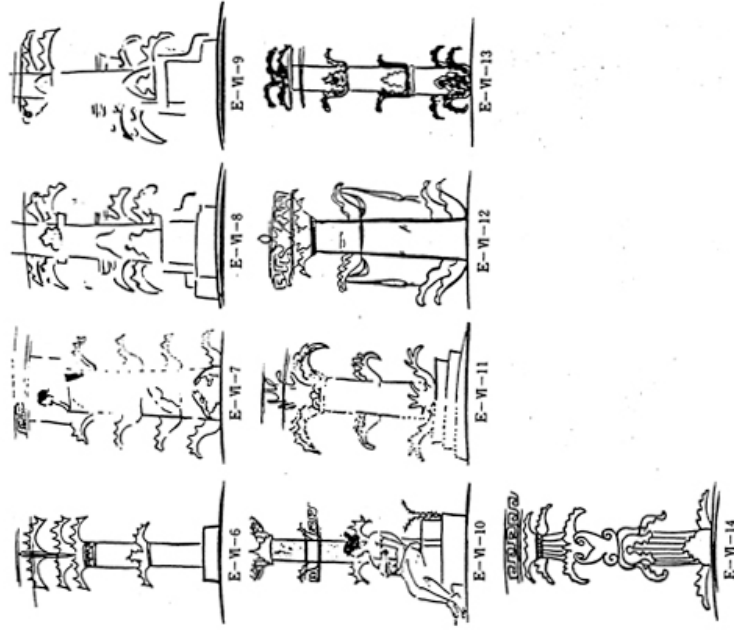
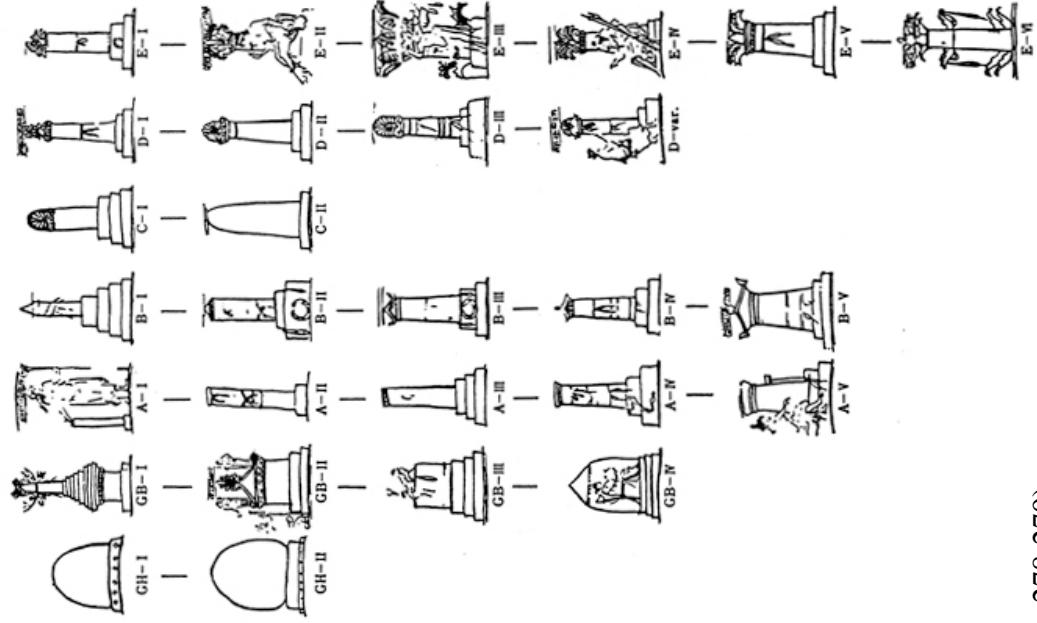
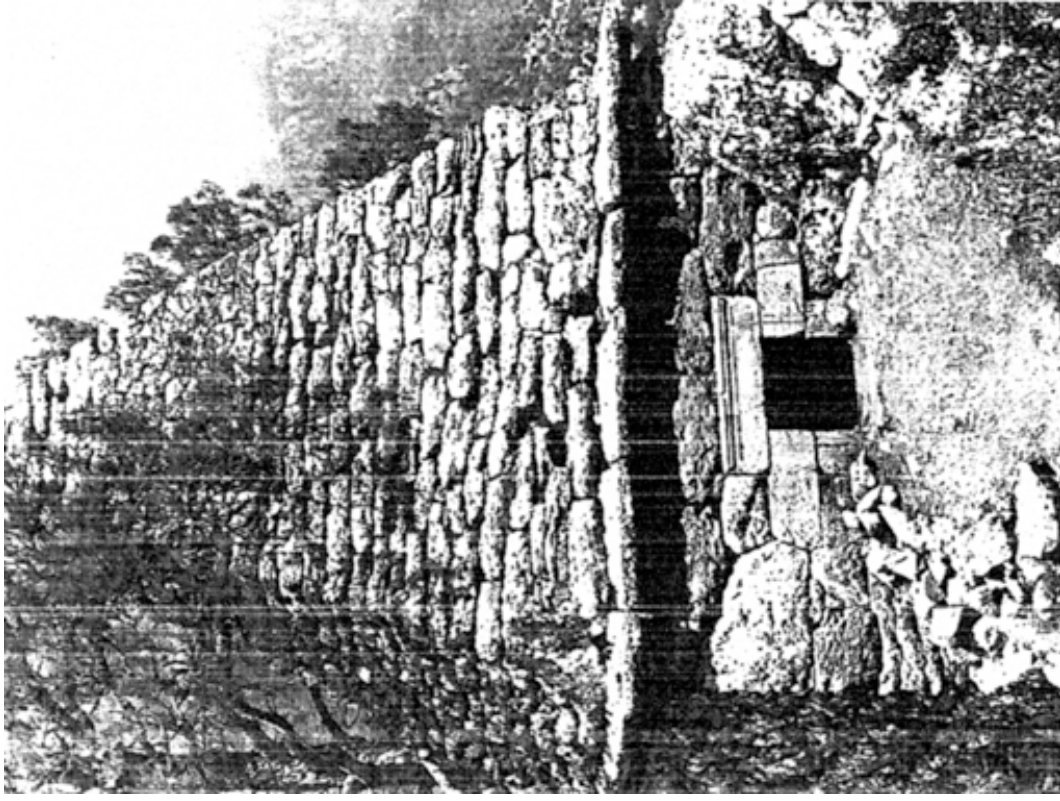


Tabelle I: Ordnung nach Grabform

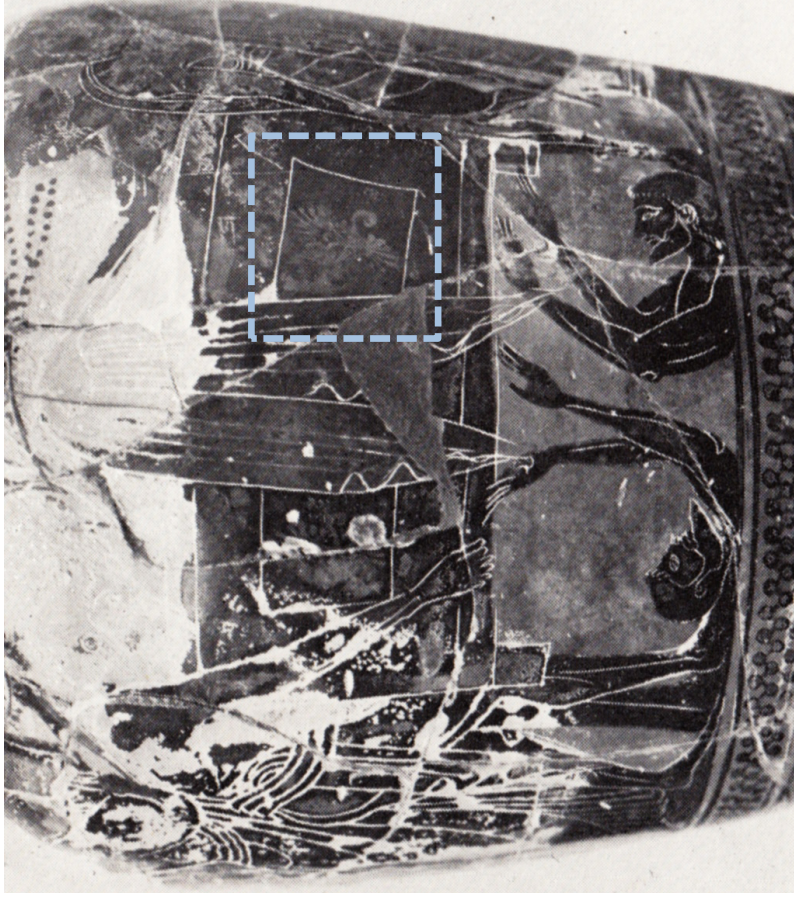


(D'après NAKAYAMA 1982, p. 278-279)

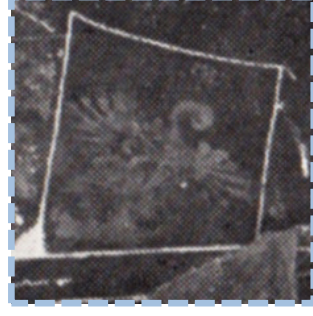


a

(D'après MERKELBACH et STAUBER 1998, p. 23)



b



(D'après KURTZ et BOARDMAN
1971, pl. 36)

ANNEXE XL



a

Kylix attique à fond blanc par Sotades
Vers 460 av. J.-C.

(Photographie personnelle)



b

Plaque de couverture de la Tombe du Plongeur, Paestum
Vers 480 av. J.-C.

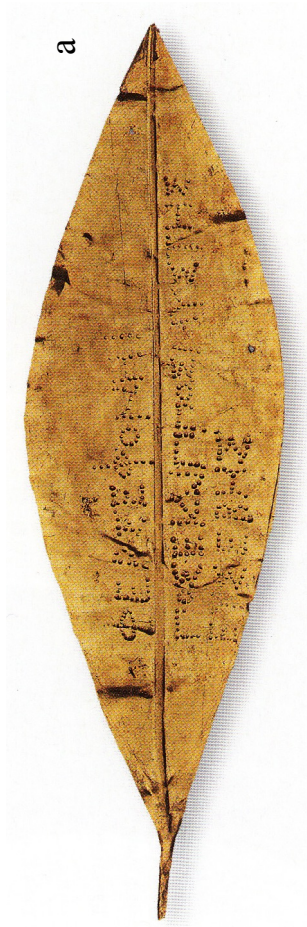
(d'après HOLTZMANN et PASQUIER 1998, fig. 89a)

ANNEXE XLI



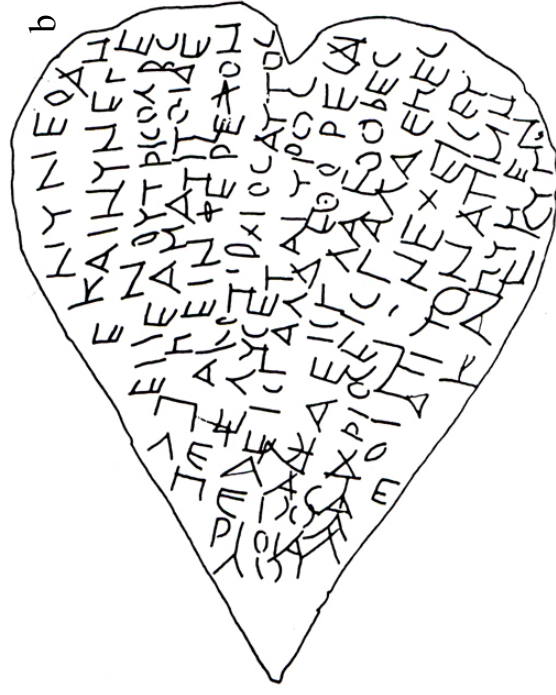
(Photographie personnelle)

Sépulture 10 de la nécropole d'Hérouvillette, Calvados, VI^e s. – Fouilles de J. Decaëns, 1966
Musée de Normandie, Caen



Pella, Musée archéologique, BE 1989/75

(d'après TZIFOPOULOS 2011, cat. 348 – notice par M. Lilimpaki-Akamati, p. 554)



(d'après PAILLER 1995, p. 124)



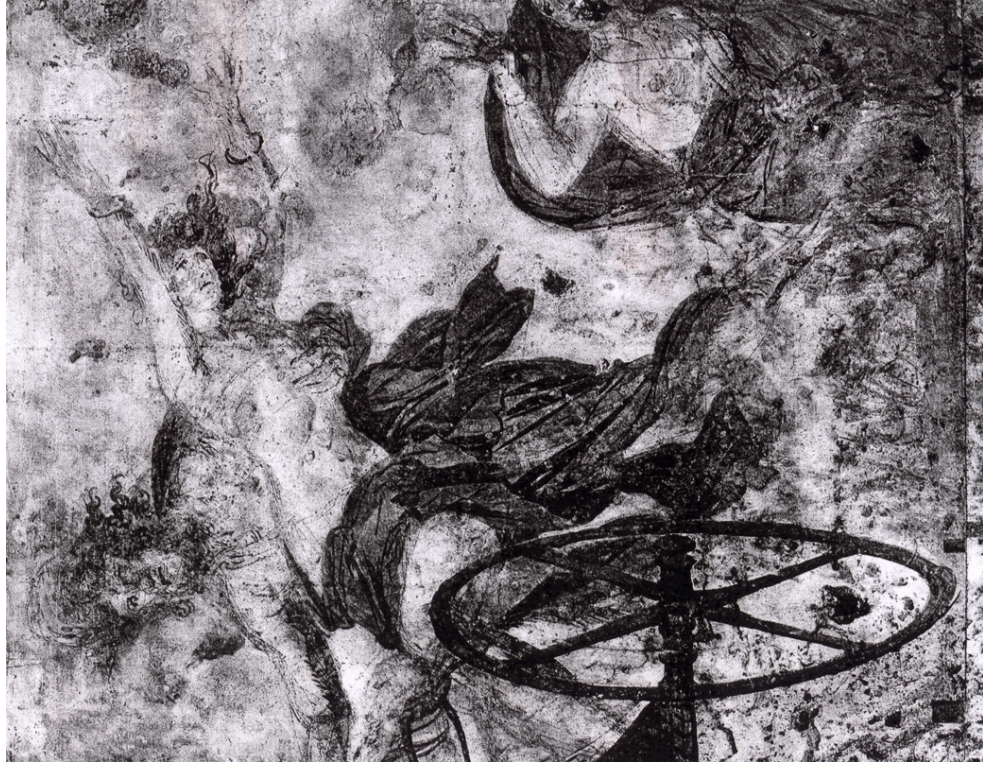
c



(photographies personnelles)



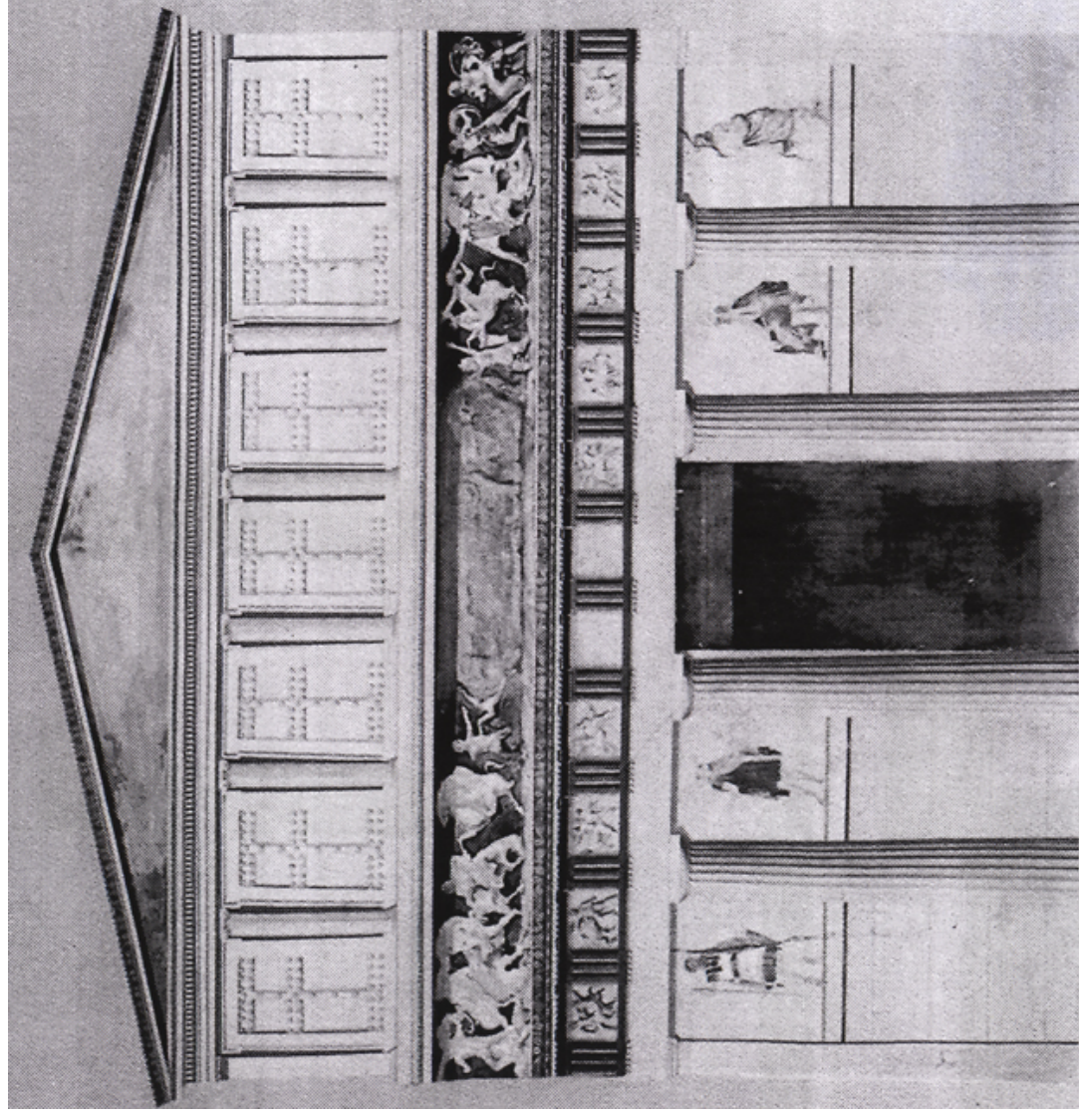
(d'après KOTTARIDI 2007, fig. 13)



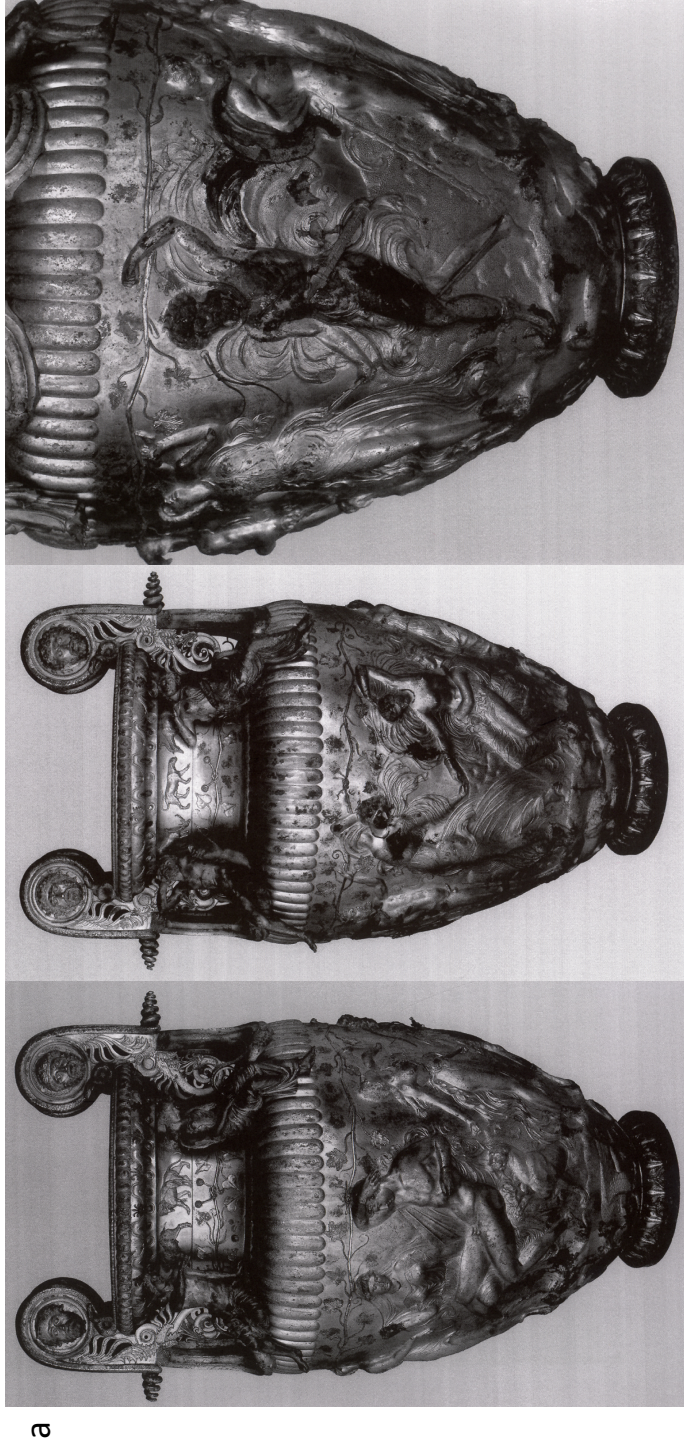
(d'après KOTTARIDI 2007, fig. 8)



(d'après HATZOPOULOS 2006, fig. 3, pl. 57)



(d'après GINOUVES et al. 1993, fig. 151)



a

(d'après BARR-SHARRAR 2008, pl. 1-2-10)



b

(d'après KAE MPF-
DIMITRIADOU 1986, vol. III-1,
fig. 69)

ANNEXE XLVIII

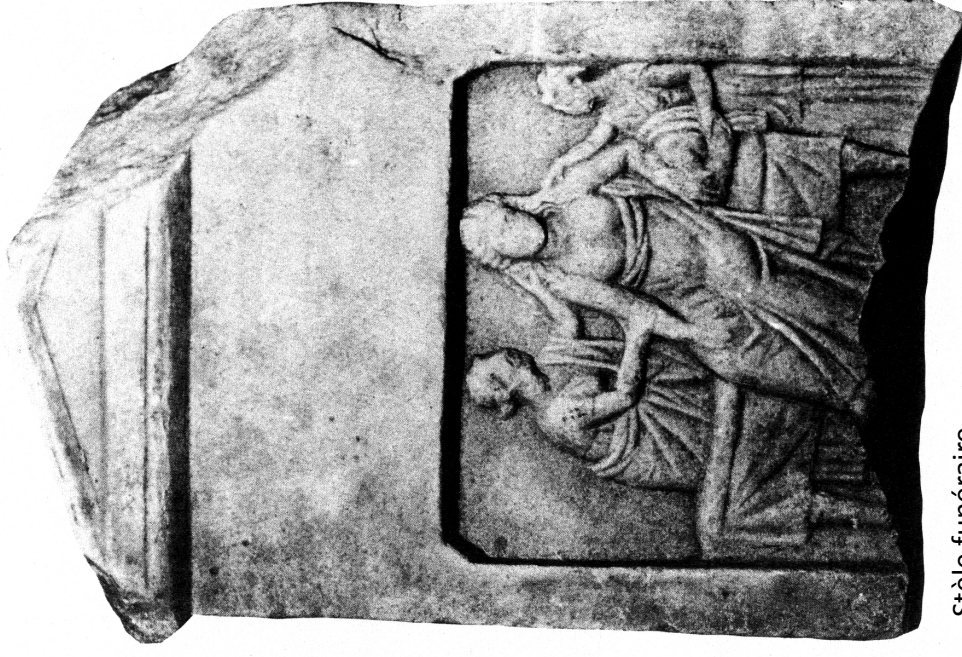


Stèle funéraire de Stéphanè
Attique, Cimetière du Dipylon
Epoque classique
Athènes, Céramique, I 174

(d'après CLAIRMONT 1993, fig. 3.442)



Stèle funéraire
Grèce du Nord, Thasos
Dernier tiers du IVe s. av. J.-C.
Thasos, Musée archéologique, 1172
(d'après HOLTZMANN 2001, fig. 4)

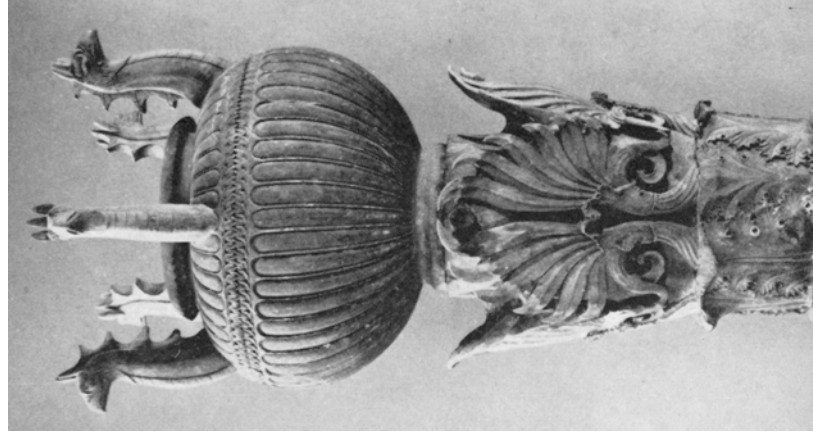


Stèle funéraire
Sporades Sud, Rhodes
IIIe s. av. J.-C.
Rhodes, Musée archéologique, 1470-3
(d'après DEMAND 1994, pl. 11)

ANNEXE XLIX

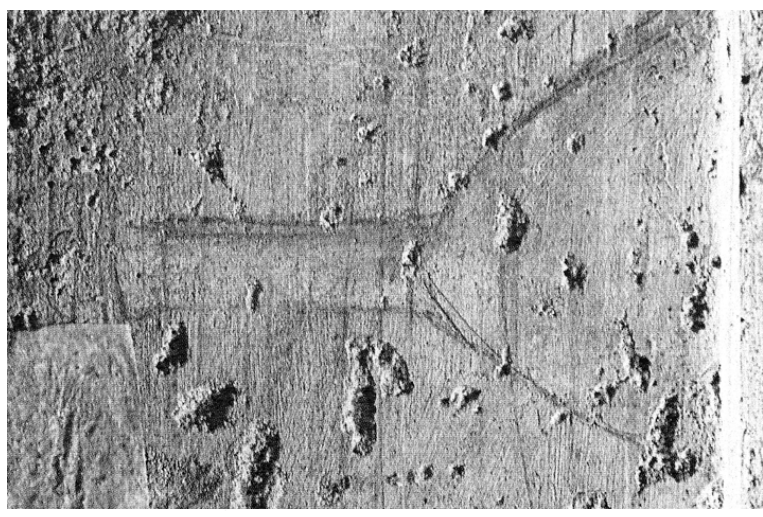
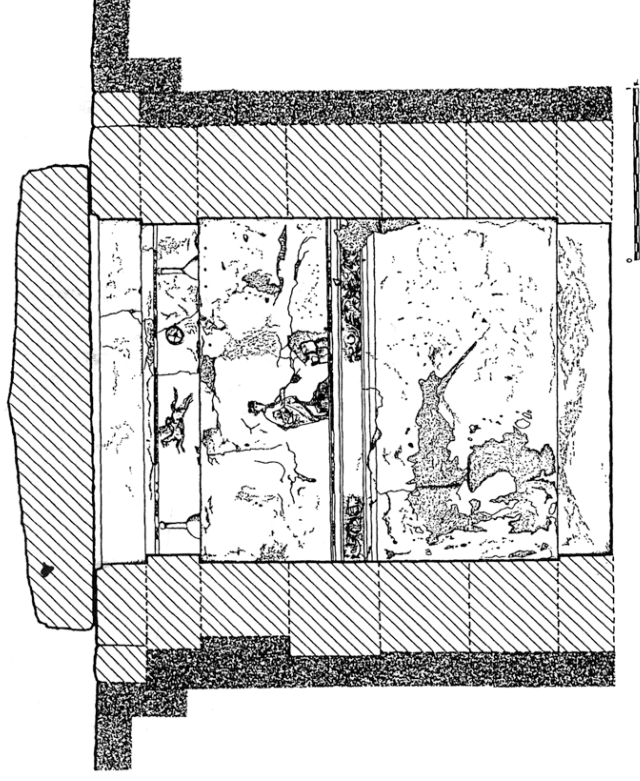


Fig. 26 A grave marking column which supported a stone vase (only the base preserved) in the Athens cemetery

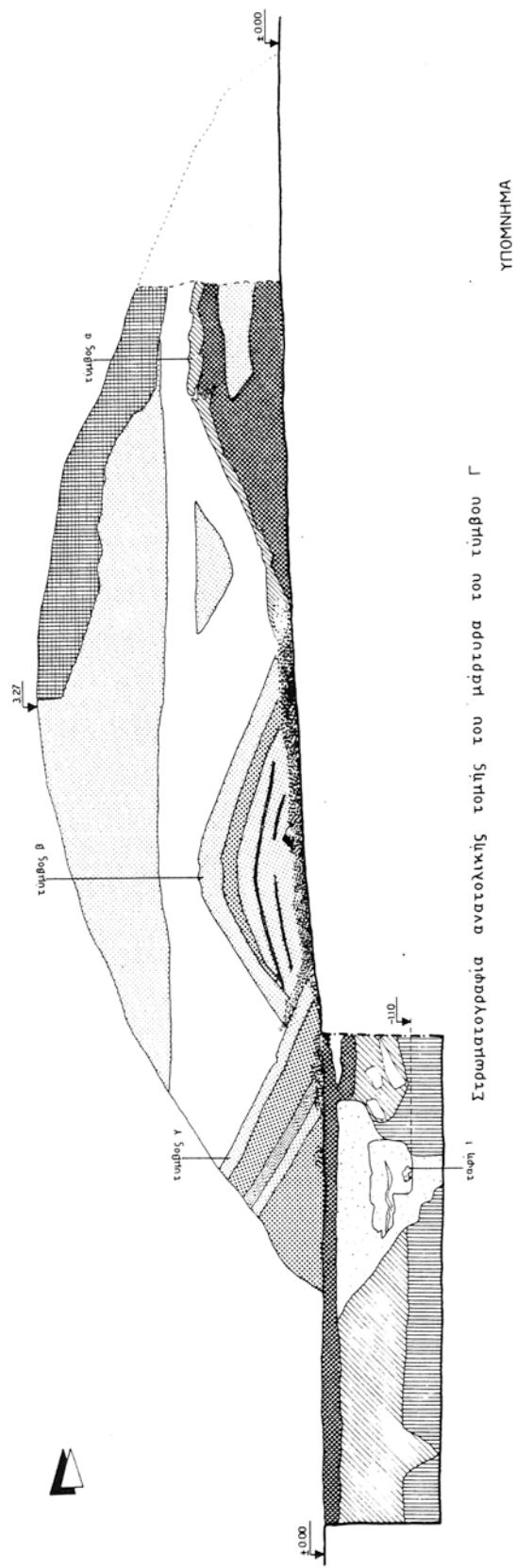


(d'après KURTZ et BOARDMAN 1971, fig. 26 et pl. 29)

La tombe du Philosophe à Pella

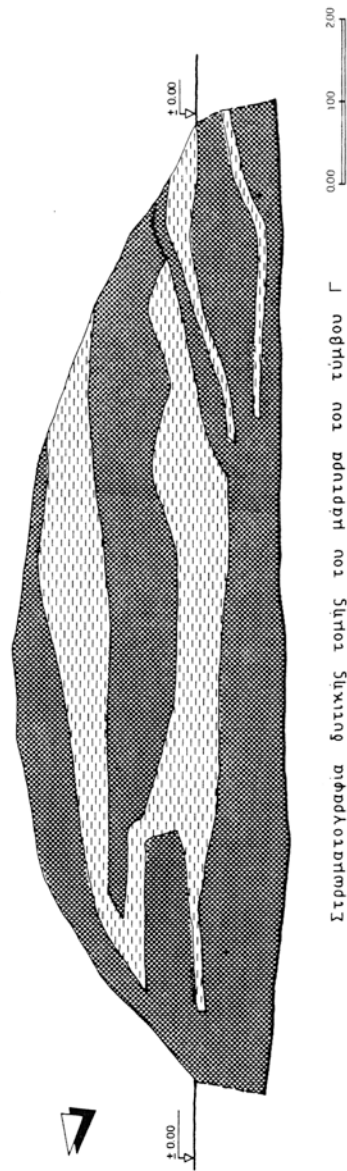


(d'après LILIMPAKI-AKAMATI 2007, fig. 10 et pl. 51-52)



ΥΠΟΜΝΗΜΑ

	επιφανειακό		ανοιχτόχρωμο κοκκινέριδρο
	σκούρο κοκκινέριδρο		κοκκινόμαυρο
	ασπρόχωμα		καστανόμαυρο
	κόκκινο σκληρό		καστανέριδρο
	πυρά		επιχωση

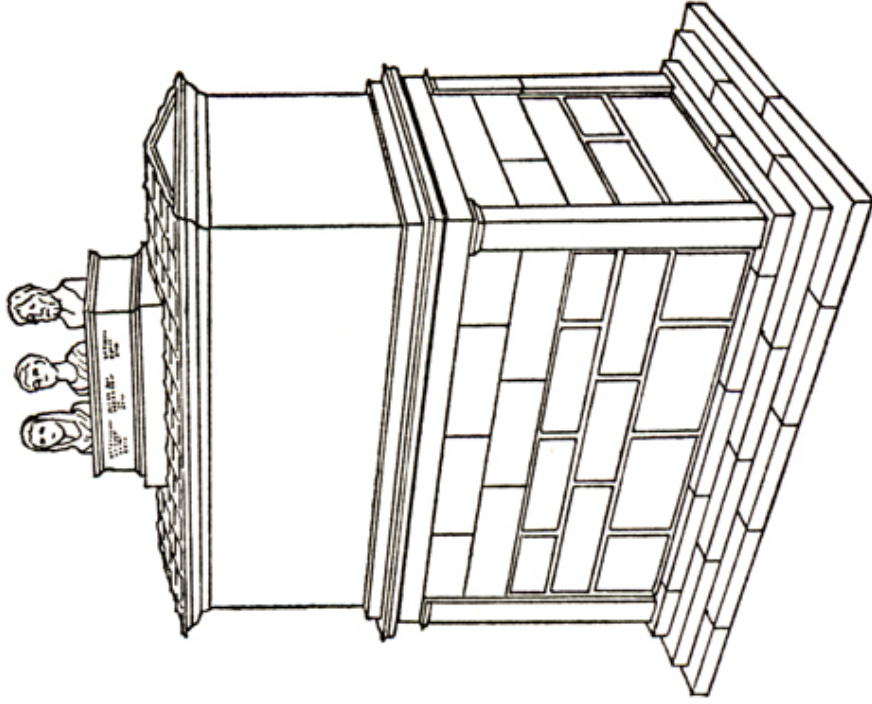


(d'après VOKOTOPOULOU 1990, fig. 44)



Vase funéraire de Vergina
IVe s. av. J.-C.

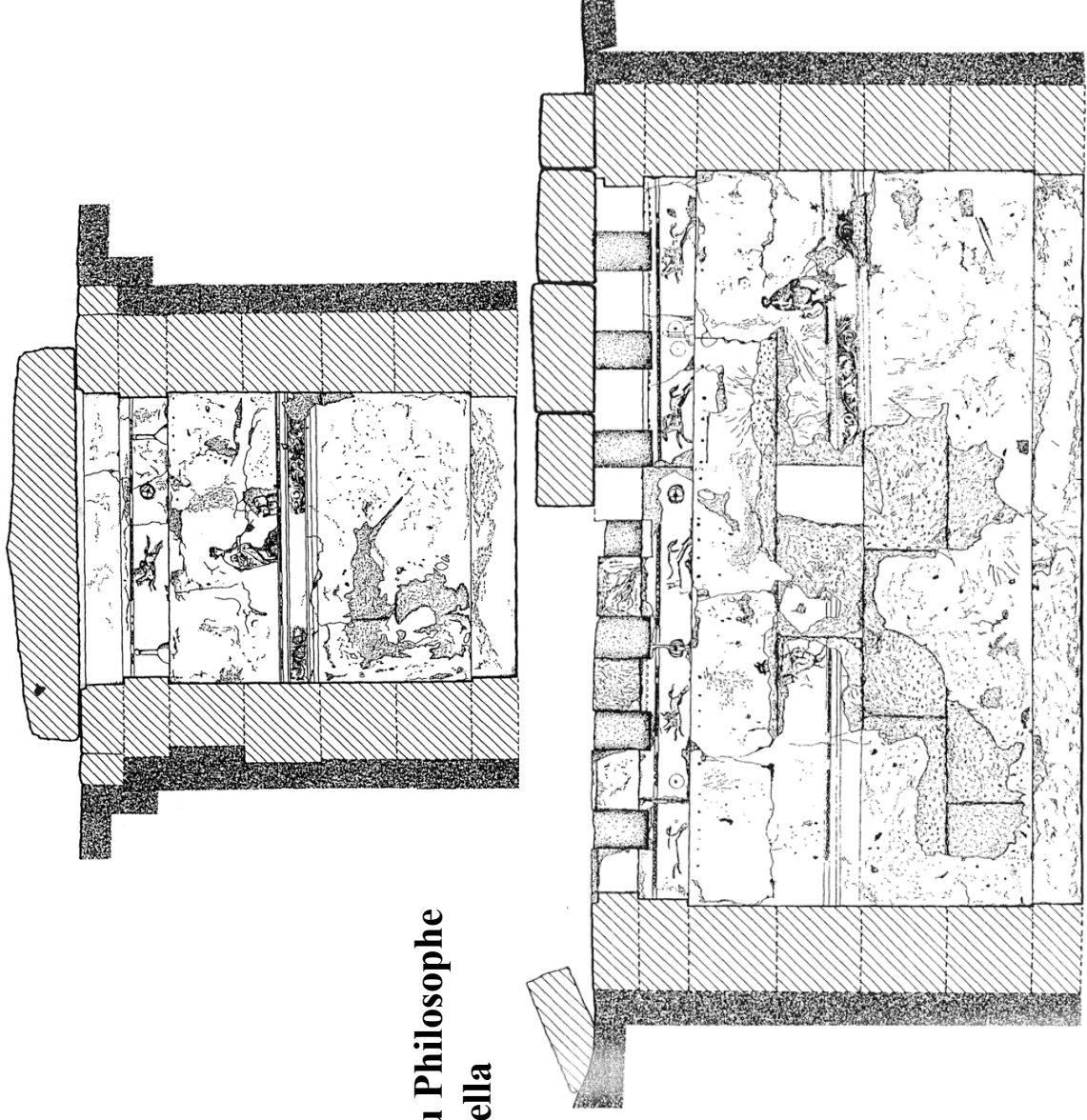
(d'après DROUGOU 2006, p. 307)



Sarcophage en élévation de Paros
IIe s. ap. J.-C.

(d'après KURTZ et BOARDMAN 1971, fig. 69)

La tombe du Philosophe à Pella

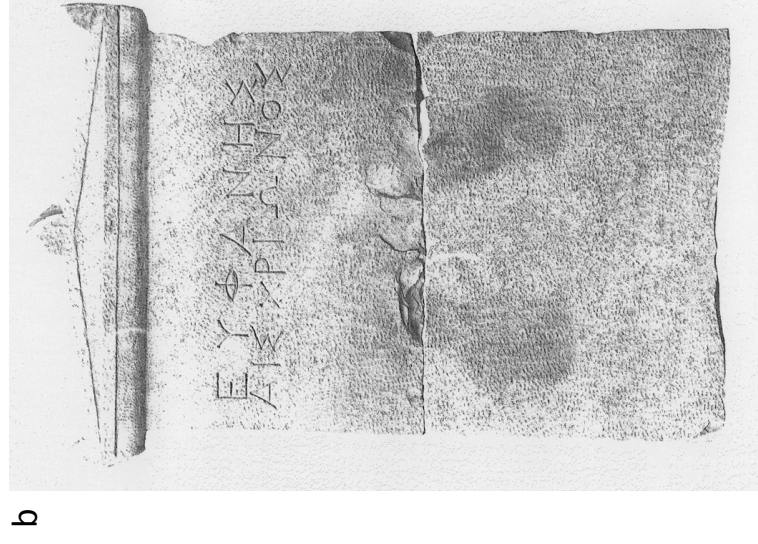


(d'après LILIMPAKI-AKAMATI 2007, fig. 10 et 13)

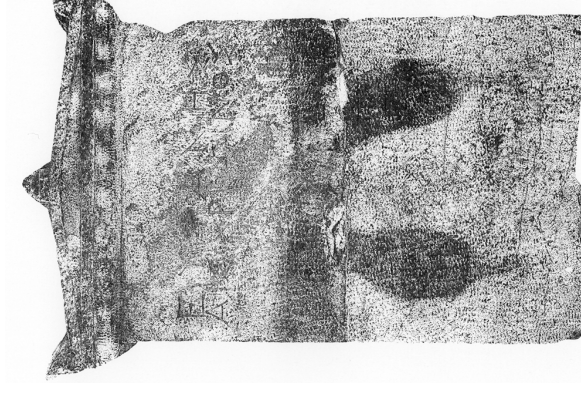
Exemples de stèle-pilier (a) et stèle à fronton (b), en provenance d'Achaïe



Patras, Musée, 173
IVe s. av. J.-C.

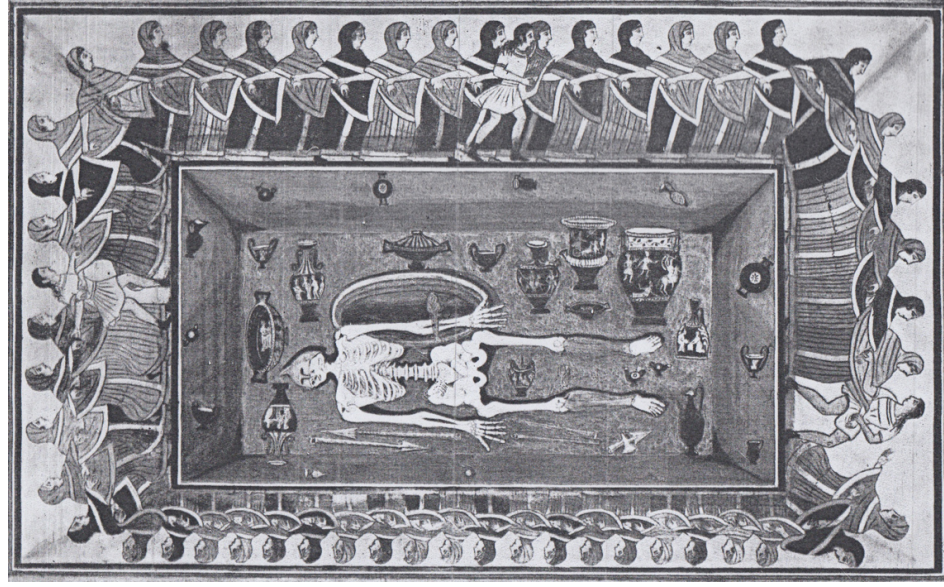


Patras, Musée, 1446
Fin du IVe-déb. du IIIe s. av. J.-C.

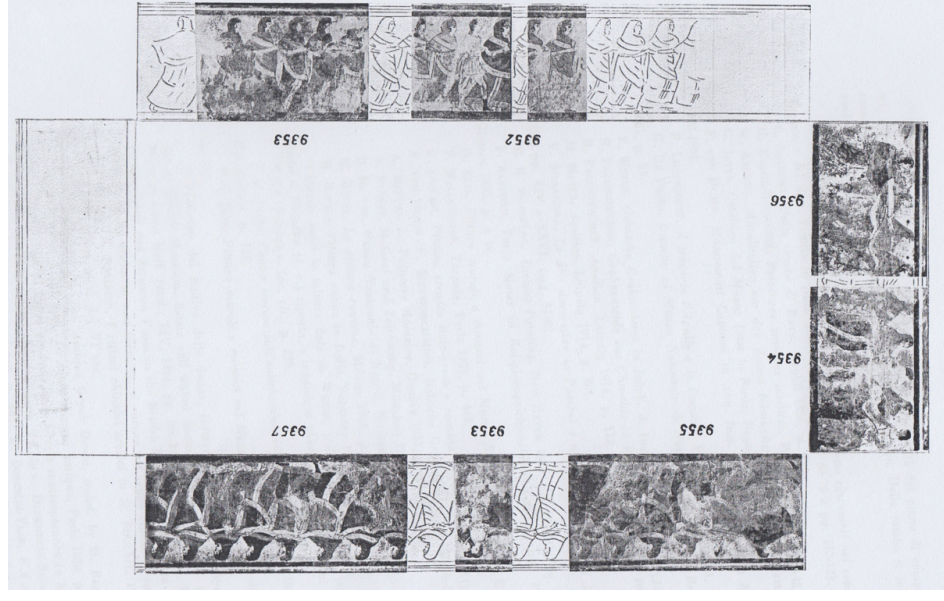


La même stèle
photographiée sous
lumière ultraviolette,
ce qui fait ressortir
le décor peint

(d'après PAPAPOSTOLOU 1993, fig. 3, 17a et 17b)



**Tombe 11,
Nécropole de la
Via dei
Cappuccini, Ruvo**



(d'après BERTOCCHI 1964, fig. 30-31, p. 44-45)



a

Stèle de Métrodoros

Provenance : Chios

Début du III^e s. av. J.-C.

H. 0, 895 m.

Berlin, Pergamonmuseum, Sk 766A



b

Stèle de Bâco, Socratès et
Aristonikè

Provenance : Athènes

Vers 340 av. J.-C.

H. 0, 147 m.

Paris, Musée du Louvre, Ma 3113

(Photographie personnelle)

(d'après KURTZ et BOARDMAN 1971, pl. 63)



a

Groupe dit d'« Aphrodite harcelée par Pan »

Provenance : Délos

Fin du II^e s. av. J.-C.

Marbre ; H. 0, 129 m.

Athènes, Musée national, 3335



b

(d'après FAKLARIS 2011, cat. 252 – notice par M. Nikolaïdou-Patera, p. 400)

Situle (*kados*)

Provenance : Macédoine, tumulus de Nikisiani (Kavala, ancienne Néapolis), tombe Γ

Seconde moitié du IV^e s. av. J.-C.

Bronze ; H. 0, 215 m.

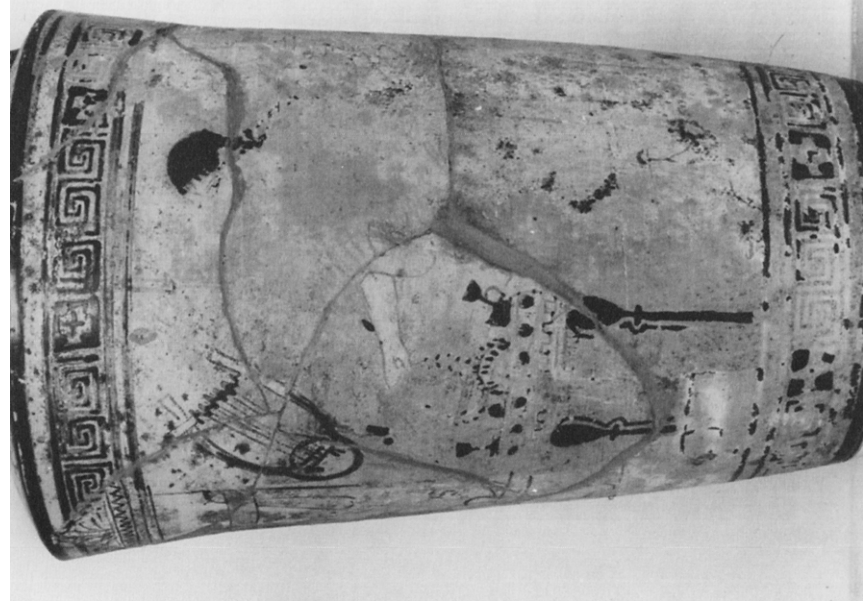
Kavala, Musée archéologique, A 1403

ANNEXE LVIII

(Photographie personnelle)



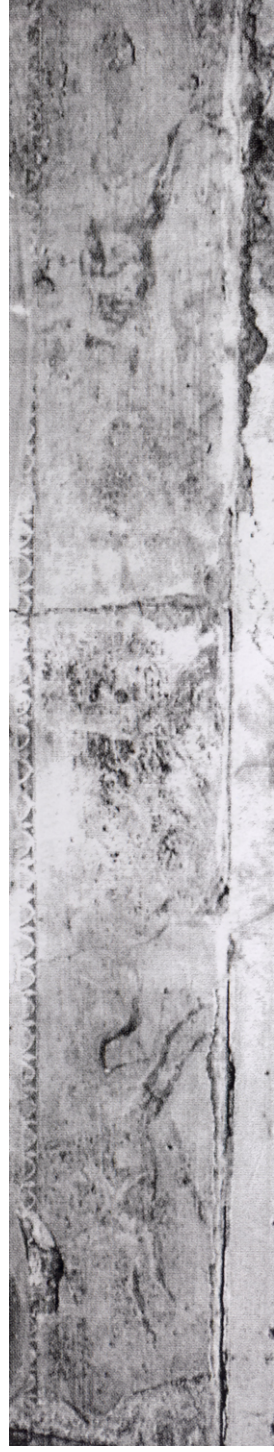
Lécythe à fond blanc
 Attribué au Peintre de Beldam
 Vers 480-470 av. J.-C.
 Athènes, Musée national, 12801



(d'après OAKLEY 2004, fig. 107-108, p. 147)



La tombe du Philosophe à Pella



(d'après LILIMPAKI-AKAMATI 2007, fig. 50α, 53 et 50β)



a

Plafond aux Erotes
Tombe B24, chantier du Pont de Gabbari
Alexandrie (Egypte)

(d'après GUIMIER-SORBETS 2008 , fig. 9)



b

Tombe de Lyson & Kalliklès
Lefkadia (Macédoine)

(d'après GUIMIER-SORBETS 2008 , fig. 5)



a

(d'après TZIFOPOULOS 2011, cat. 332 – notice
par K. Rhomiopoulou, p. 533)

Alabastres

Provenance : Aineia (Macédoine), tumulus A, tombe III

Verre translucide bleu turquoise et verre opaque jaune/

Verre translucide bleu et verre opaque jaune, blancâtre et bleu ciel

H. 0, 18 m – D. de la lèvre 0, 046 m./

H. 0, 185 – D. de la lèvre 0, 051 m.

Seconde moitié du IV^e s. av. J.-C.

Thessalonique, Musée archéologique, MO 7522/ MO 7523



b

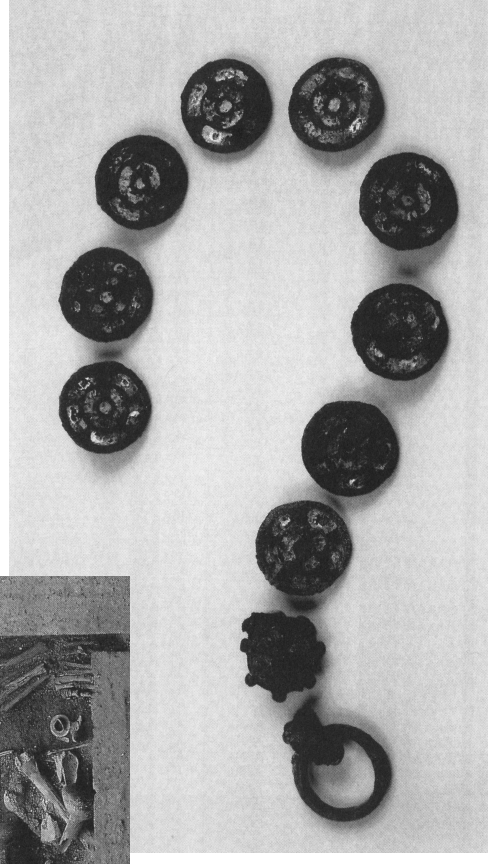
(d'après ADAM-VELENI 2011, cat. 196/11-196/12 – notice par Despina
Ignatiadou, p. 316)

Vases à parfum

Provenance : Athènes, Tombe 82, Station
Syntagma / avenue Amalias
Verre ; H. 0, 151 – D. max. 0,072 m.
Verre ; H. cons. 0, 18 – D. max. 0, 074 m.
Ier-IIe s. ap. J.-C.
N° inv. Δ 7064 et Δ 7065



(d'après STAMPOLIDIS et
PARLAMA 2000, fig. 10, p. 157)



Ornements en bronze provenant d'un collier pour chien
Provenance : Athènes, Tombe 82, Station Syntagma / avenue Amalias
Bronze à patine vert foncé
Ier-IIe s. ap. J.-C.
N° inv. Δ 7066A-Z

(d'après STAMPOLIDIS et PARLAMA 2000, cat. 162-164, p. 176-177)

ANNEXE LXIII

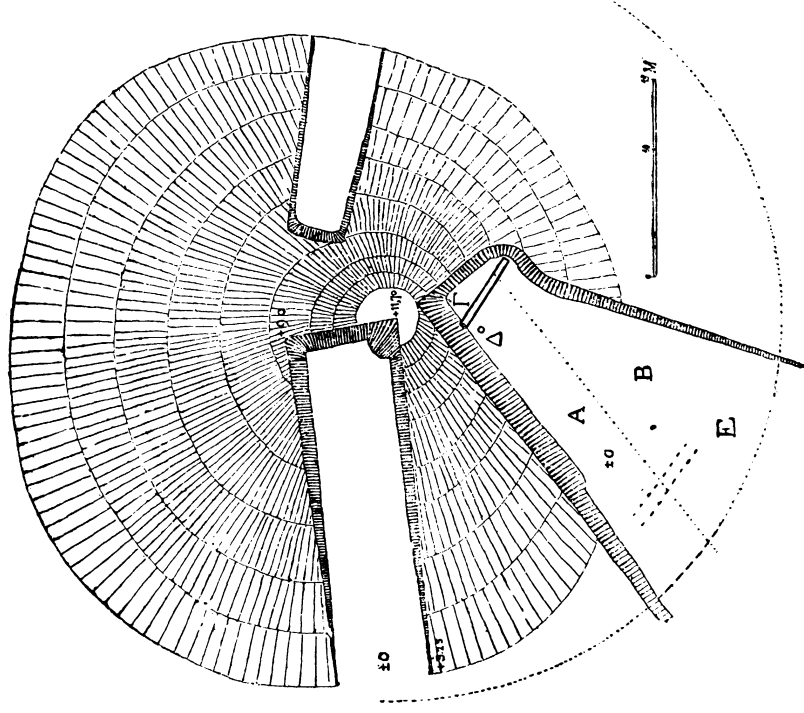
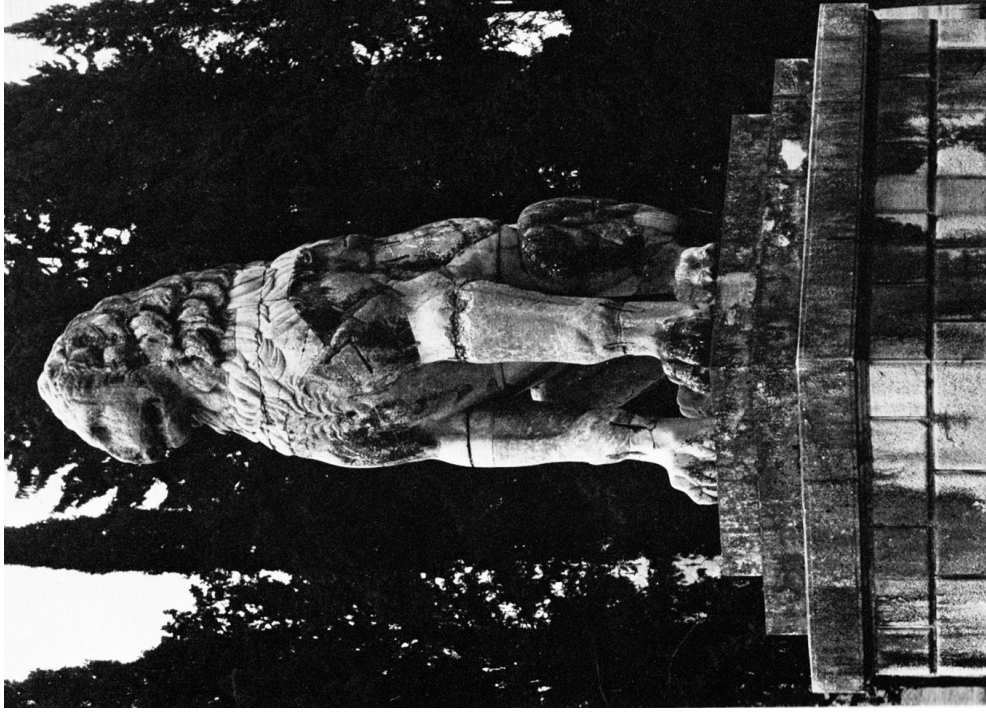


Fig. 1. Plan of the Marathon tumulus. E is the offering trench, and Δ the cremation tray. (B. Stais, *AM* 18 [1893] 49)

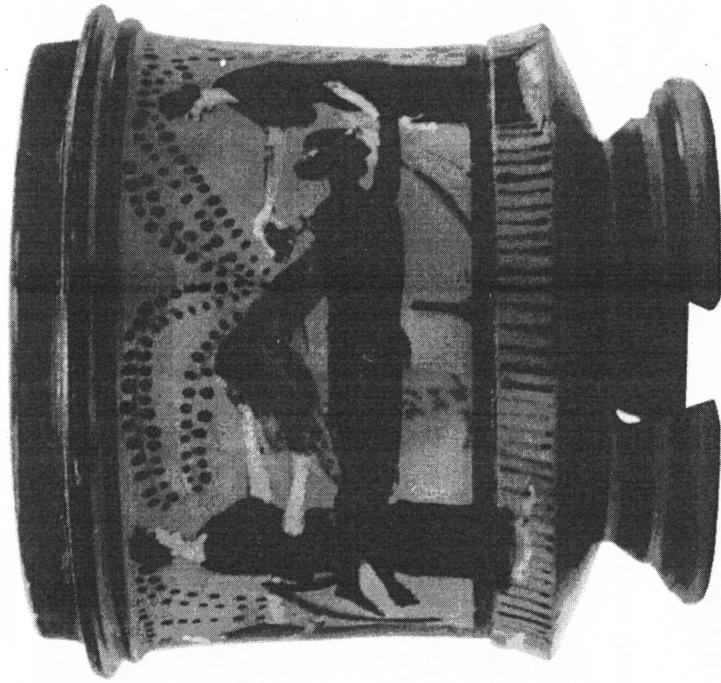
(d'après WHITLEY 1994, fig. 1, p. 214)



(d'après www.utexas.edu)

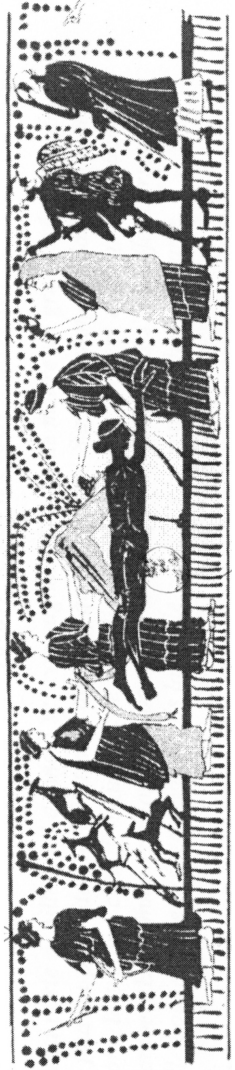


(d'après KURTZ et BOARDMAN 1971, pl. 67)



Pyxide béotienne, Athènes, MN 437

(Document de travail distribué lors d'une intervention en février 2010, dans le cadre du séminaire d'A.-M. Guimier-Sorbets et Y. Morizot à la MAE de Nanterre, reproduit avec la très aimable autorisation de M. Picouet-de Cremoux)





a

Cratère à volutes (marqueur de tombe)
Provenance : Pydna (Macédoine), nécropole Ouest
Marbre ; H. 0, 74 m.
3^e quart du IV^e s. av. J.-C.
Thessalonique, Musée archéologique, MΘ 7820



b



Lécythe attique à fond blanc

Provenance : Pydna (Macédoine), nécropole Nord, champ 947, tombe 15
Peintre des Roseaux
H. 0, 522 m.
420-400 av. J.-C.
Thessalonique, Musée archéologique, MΘ 12649

(d'après TZIFOPOULOS 2011, cat. 329, notice par
Elisabeth-Bettina Tsigarida, p. 529)

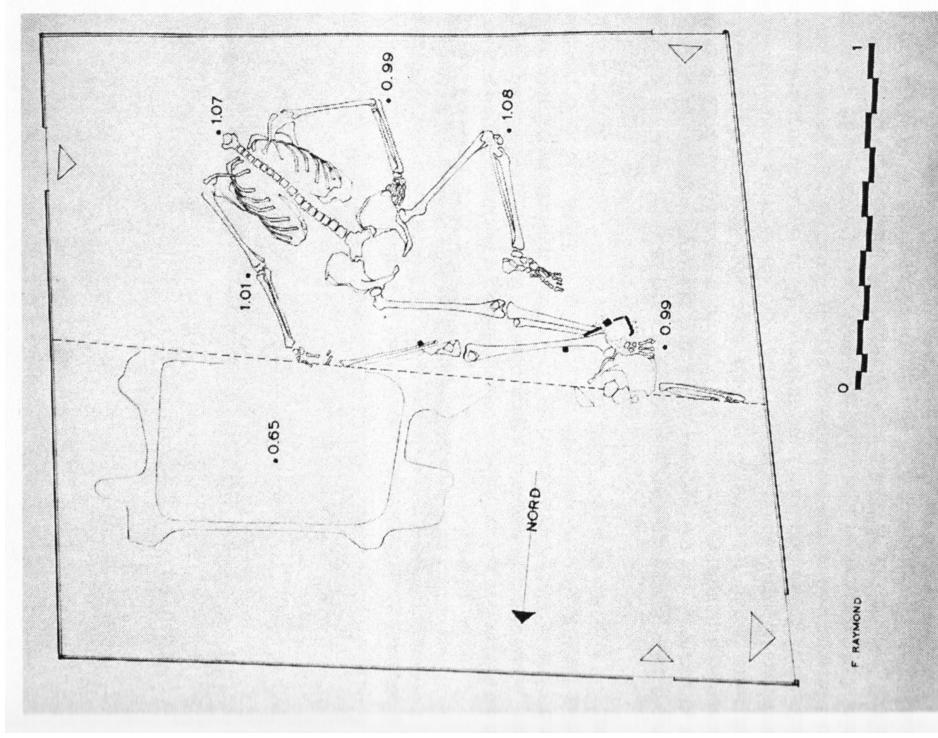


Figure 33. Relevé anthropologique de deux squelettes (cliché C. Le Roy / EFA).



Figure 34. Vue générale du *bothros* avec les deux squelettes au moment de la découverte (cliché C. Le Roy / EFA).

(d'après CHARLIER 2009, fig. 33-34, p. 151-152 / Christian Le Roy est l'archéologue qui fit cette découverte en 1960)